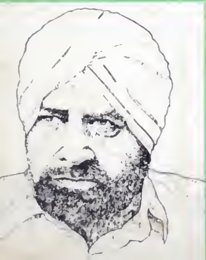
راجندر سنگھ بیدی

وارث علوی



ہندستانی
ادب کے
معمار

راجندر سنگھ بیدی

سرورق کے آخری صفحہ پر سنگ تراشی کے جس نمونے کی تصویر دی گئی ہے، اس میں تین جیوتشی بھگوان بُدھ کی ماتا مہارانی مایا کے خواب کی تعبیر بیان کر رہے ہیں۔ اور ان کے نیچے ایک کاتب بیٹھا ان کی تعبیر قلمبند کر رہا ہے۔ یہ شاید ہندوستان میں لکھنے کے فن کی قدیم ترین تصویری مثال ہے۔

(ناگارجُن کونڈا، دوسری صدی عیسوی)
(بشکریہ نیشنل میوزیم، نئی دھلی)

راجندر سنگھ بیدی

وارث علوی

ساہتیہ اکادمی

SPECIAL IMPORTS DISTRIBUTED BY
Vsnguard Books Ltd, 45 The Mall, Lahora

01. Kamal Aur Zawal by Thucydides (Urdu) Rs 400
02. Baba Farid by B S Anand (Urdu) Rs 40
03. Abul Kalam Azad by A Q Dasnavi (Urdu) Rs 75
04. Inshaullah Insha by M Habib Khan (Urdu) Rs 30
05. Kalmuhi by R. Tagore (Urdu) Rs 125
06. Musafi by Noorul Hasan Qavi (Urdu) Rs 40
07. Sanjoj by R. Tagore (Urdu) Rs 175
08. Tazkara by Abul Kalam Azad (Urdu) Rs 250
09. Khutbaat e Azad by Abul Kalam Azad (Urdu) Rs 250
10. Sher o Hikmat by S. and M Tabassum (Urdu) Rs 395
11. Gora by R. Tagore (Urdu) Rs 200
12. Khwaja Haider Ali Atish by M Zakir (Urdu) Rs 40
13. Nasikh by Shabiul Hasan (Urdu) Rs 100
14. Julius Caesar by Shakespeare (Urdu) Rs 100
15. King Lear by Shakespeare (Urdu) Rs 100
16. Hamlet by Shakespeare (Urdu) Rs 100
17. Othello by Shakespeare (Urdu) Rs 100
18. Riyasat by Plato (Urdu) Rs200
19. Ek sau ek nazmaen by R. Tagore (Urdu) Rs 150
20. Rajinder Singh Bedi by Warris Alvi (Urdu) Rs 40
21. Ghubaar e Khatib by Abul Kalam Azad (Urdu) Rs 200
22. Medea by Euripedes (Urdu) Rs 40
23. Qasaid Suba Muallaquat by A H Noorani (Urdu) Rs100
24. Candide by Voltaire (Urdu) Rs 60
25. Do Seer Dhan by Thakazhi Siyasankra Pillai (Urdu) Rs 50
26.Ganji ki Kahani by Lady Murasaki (Urdu) Rs 60
27. Aurat by S Gupte (Urdu) Rs 60
28. Mir Anis by A J Zaidi (English) Rs 40
29. Kabir by P Machwe (English) Rs 40
30. Sh Nooruddin Wali by G N Gauhar (English) Rs 40
31. Shah Latif by K B Advani (English) Rs 40
32. Ghalib by M Mujeeb (English) Rs 40
33. Haba Khatoon by S N Sadhu (English) Rs 40
34. Bahi Vir Singh by S Singh (English) Rs 40
35. Warris Shah by G Charan Singh (English) Rs 40
36. Kalhana's Rajatarangnini (English) Rs 400
37. Nazir Akbarabadi by M Hassan (English) Rs 40
38. Hali by M Ram (English) Rs 40

فہرست

۱۔ زندگی اور شخصیت ۷

۲۔ بیدی کے افسانے ۲۸

۳۔ ایک چادر میلی سی ۶۰

۴۔ بیدی کے ڈرامے ۷۸

زندگی اور شخصیت

راجندر سنگھ بیدی یکم ستمبر ۱۹۱۵ء کو لاہور میں پیدا ہوئے۔ اپنے ایک مضمون میں اپنی پیدائش کا ذکر انھوں نے نہایت ظریفانہ انداز سے کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

"ٹیگور کہتے ہیں کہ، دنیا میں ہر روز جو اتنے انسان پیدا ہو جاتے ہیں، اس بات کا ثبوت ہے کہ خدا ابھی انسان بنانے سے نہیں تھکا، خدا کی کتنی ستم ظریفی ہے چوں کہ وہ تھک نہیں سکتا اس لیے انسان بناتا جاتا ہے۔

بیکار مباش کچھ کیا کر
پاجامہ ادھیڑ کر سیا کر

چناں چہ خدا کے پاجامے کا آخری ٹانکہ یعنی (میں) یکم ستمبر ۱۹۱۵ء کی سویر کو لاہور میں ۳ بج کر، ۲۰ منٹ پر صرف مہاکوی ٹیگور کو ثبوت مہیا کرنے کے لیے پیدا ہو گیا۔"

بیدی کی ماں سیوا دیوی ہندو برہمن خاندان سے تھیں اور باپ بابا ہیرا سنگھ کھتری سکھ تھے۔ لفظ "بیدی" یا "ویدی" وید سے آیا ہے۔ وہ کھتری جو وید کو اپنا گرنتھ مانتے ہیں بیدی کہلاتے ہیں۔ جیسا کہ بیدی نے خود بتایا ہے ان کی ماتاجی ان کے پتاجی کے ساتھ اپنے گھر سے فرار ہو کر آئی تھیں اور دونوں نے لاہور کے ایک آریہ سماج مندر میں شادی کی تھی۔ باپ پوسٹ آفس میں نوکر تھے۔ گھر کا رہن سہن ہندوانہ بھی تھا اور سکھی بھی۔ گیتا اور جپ جی صاحب دونوں کا پاٹھ ہوتا۔ جیسا کہ بیدی کے بھائی ہربنس سنگھ بیان کرتے ہیں اسلامی کلچر سے بھی دور نہیں رہے۔ والد صاحب صوفیانہ کلام کے دل دادہ تھے۔ اور گور پرب اور جنم اشٹمی

کے تہوار منائے جاتے تو والد صاحب عید کے میلوں میں بھی بچوں کو لے جاتے۔ کسی مذہب یا عقیدے سے عناد نہیں تھا۔ اِس ماحول کا بیدی پر گہرا اثر ہوا۔ ہر دکھ درد کو شدّت سے محسوس کرنا، اپنے کرداروں میں اپنے آپ کو سمو دینا اور مزاج کی چاشنی ماں باپ کا ورثہ تھی۔

بیدی کی ماں اردو ہندی اور تھوڑا بہت انگریزی جانتی تھیں۔ بیدی کے کہنے کے مطابق پہلی کہانیاں جو انھوں نے بچپن میں سنیں، جن اور پری کی داستانیں نہیں تھیں، بلکہ مہاتم تھے جو گیتا کے ہر ادھیائے کے بعد ہوتے ہیں، اور جو بڑی شردھا کے ساتھ بیدی دوسرے بچوں کے ساتھ مل کر ماں کے پاس بیٹھ کر سنا کرتے تھے۔ پانچ برس کی عمر میں بیدی رامائن اور مہابھارت کی کہانیوں اور کرداروں سے واقف ہو چکے تھے۔ ماں کی بیماری کی وجہ سے بیدی کے پتا جی ایک پیسے روز کرائے پر کوئی نہ کوئی کتاب بازار سے لے آتے تھے اور پڑھ کر ماں کو سنایا کرتے۔ بیدی بھی پاس بیٹھے سنا کرتے۔ اس طرح اسکول کی عمر کے ساتھ ٹاڈ کے راجستھان اور شرلاک ہومز کے کارناموں سے واقف ہو چکے تھے۔ ماں کو بھی ادبی ذوق تھا۔ گورو صاحبان کی زندگی اور ان سے متعلقہ ساکھیوں کے علاوہ رامائن، مہابھارت، الف لیلیٰ، ولی بزرگوں کے قصّے سب یاد تھے۔ گھر میں کتابیں اور رسالے اکثر آتے۔ چچا سمپورن سنگھ لاہور میں ایک پریس کے مینجر تھے جس میں ہر قسم کے ناول اور قصّے چھپتے۔ گھر میں کتابوں کا انبار لگا رہتا۔ یا تو مشہور انگریزی ناولوں کے ترجموں کی ورق گردانی ہوتی یا پھر "خونی خواب" ایک رات میں بیس خون، اور چندر کانتا کا پاٹھ ہوتا۔ بیدی کے چچا نے جب سٹیم پریس خرید لیا تو اس کے ساتھ پانچ چھ ہزار کتابیں بھی آ گئی تھیں۔ کتاب کے کیڑے کی طرح بیدی ان کتابوں کو چاٹتے رہتے۔ ہرنس سنگھ لکھتے ہیں کہ سردیوں میں رات گئے، چولہے کے اردگرد بیٹھے والد صاحب کسی نہ کسی کتاب یا رسالے سے کچھ نہ کچھ پڑھ کے سناتے اور سب گھٹنوں میں سر دیے سنتے رہتے۔ کہانی کے کرداروں کے دکھ اور خوشی کو بری طرح محسوس کرتے، روتے اور ہنستے۔

بیدی کالج میں انٹرمیڈیٹ تک ہی پہنچے تھے کہ والدہ کا تپ دق کی بیماری میں انتقال ہو گیا۔ ماں کی بیماری کے دوران بہت خدمت کی۔ ان کی ٹٹی پیشاب تک صاف کرتے۔ ماں باپ سے بہت محبت تھی۔ ان کی دلی دعائیں حاصل کیں۔ ماں کے مرنے کے چار پانچ سال بعد ہی والد کا انتقال ہو گیا۔ آخری عمر میں والد صاحب ڈوبٹیک سنگھ میں متعین تھے۔ انھیں علم ہو گیا تھا کہ اب وہ دنیا سے جانے والے ہیں۔ چھٹی لے کر لاہور آ گئے، اور اپنی جان اپنی ہونہار سپوت کی باہوں

میں دی۔ ان کی شفا کے لیے مٹی میں لیٹ لیٹ کر دعائیں مانگتے رہے (ہربنس سنگھ)

انٹر میڈیٹ کا امتحان بیدی نے غالباً ۳۲-۱۹۳۳ء میں پاس کیا۔ ان دنوں بے روزگاری بہت تھی۔ آئے دن گریجویٹوں کے ریل گاڑی کے سامنے کود کر خودکشی کرنے کی خبریں چھپتیں۔ پوسٹ آفس میں کچھ کلرکوں کی آسامیاں نکلیں تو والد کے کہنے پر امتحان میں بیٹھ گئے اور کامیاب ہوئے۔ مزید تعلیم حاصل کرنا چاہتے تھے لیکن والد کے کہنے پر کلرکی کرلی۔

بیدی کی ادبی زندگی کا آغاز بھی کالج کی زندگی یعنی ۱۹۳۱ء سے لگ بھگ سترہ اٹھارہ سال کی عمر سے ہوتا ہے۔ اس زمانے میں انھوں نے انگریزی میں نظمیں لکھیں۔ اردو اور پنجابی میں افسانے اور مضامین لکھے۔ ایک رسالہ "سارنگ" لاہور سے نکلتا تھا جو پنجابی زبان اور اردو حروف میں چھپتا تھا۔ رسالہ کی مالی حالت خراب تھی۔ بیدی نے بلا معاوضہ اس کی ایڈیٹری کا کام سنبھالا۔ سنبھالا کیا سارا رسالہ خود ہی لکھنا شروع کردیا۔ ہر قسم کے مضمون، فارسی غزلوں اور رباعیوں کے پنجابی ترجمے کہانیاں خود ہی لکھ لکھ کر مختلف ناموں سے چھاپتے رہے۔ جب تک یہ رسالہ چلا فائدہ یہ ہوا کہ ہر قسم کا اُم علم لٹریچر پڑھنے کی جیسی عادت تھی ویسے ہی اب ہر مضمون پر قلم چلانے کی مشق ہوگئی۔ (ہربنس سنگھ)

طالب علمی کے زمانہ میں محسن لاہوری کے نام سے لکھا کرتے تھے۔ لکھنے میں بہت محنت کرتے۔ کلرکی کے زمانے میں دیر گئے رات تک پڑھتے اور لکھتے۔ لائبریری کی کتابیں لاتے اور دن بھر تھکے ہونے کے باوجود رات کو دو دو بجے تک پڑھنے اور لکھنے میں مصروف رہتے۔ پہلے اخبار "پارس" لاہور کے ہفت روزہ ایڈیشن میں آپ کی کہانیاں چھپتیں جو رومانی انداز میں لکھی تھیں۔ بعد میں "ادبی دنیا لاہور" میں افسانے چھپنے لگے۔ بہت خواہش تھی کہ رسالہ "ہمایوں" لاہور میں کوئی افسانہ چھپے۔ مگر ایڈیٹر کو بیدی صاحب سے شاید کوئی کد تھی جب "گرم کوٹ" لکھا تو ہمایوں کو بھی پہلے بھیجا مگر لوٹا دیا گیا۔ وجہ دریافت کی تو جواب ملا کہ املا اور زبان کی خامیاں ہیں۔ معمولی قسم کی غلطیاں تھیں جن کی اصلاح ہوسکتی تھی، مگر مدیر صاحب کہانی کے فنی محاسن اور واقعات نگاری سے صرف بے بہرہ تھے۔ بیدی صاحب کو بہت رنج ہوا، ان کا حوصلہ تب بلند ہوا جب سعادت حسن منٹو نے (جو ابھی بیدی صاحب سے متعارف نہیں تھے) "مصور" بمبئی میں آپ کے افسانوں کا جائزہ لینا شروع کیا اور بہت زیادہ تعریف کی اور "گرم کوٹ" کو روسی ادب کی کہانیوں کے برابر جگہ دی (ہربنس سنگھ)

ڈاک خانہ میں بیدی کو بہت کام کرنا پڑتا اور ہر طرح کا کام کرنا پڑتا گاہکوں کو ڈیوٹی کے اوقات مقرر نہ تھے۔ کبھی بار ستر ہ اٹھارہ گھنٹے ڈیوٹی دینا پڑتی۔ یہی زمانہ بیدی کی سنجیدہ افسانہ نگاری کا بھی زمانہ ہے۔ وہ رومانی کہانیوں اور الم غلم مضامین اور تراجم کے دور سے باہر نکل آئے تھے اور زندگی کے اہم تجربات پر اپنی کہانیوں کی تعمیر کرنے لگے تھے۔ یہی وہ کہانیاں ہیں جو ۱۹۳۶ء میں ان کے پہلے مجموعہ "دانہ و دام" کی زینت بنیں اور جب ۱۹۴۱ء میں ان کا دوسرا مجموعہ "گرہن" شائع ہوا تو وہ اردو کے مستند افسانہ نگار قرار دیے جا چکے تھے۔ پہلے مجموعہ میں چودہ اور دوسرے میں پندرہ افسانے ہیں اور سوائے دو تین افسانوں کے سب کے سب بیدی کی بہترین نگارشات میں شمار ہوتے ہیں۔ بیدی کا حسن انتخاب اس سے ظاہر ہے کہ اپنی مبتدیانہ رومانی تحریروں میں سے انھوں نے ایک بھی چیز ان مجموعوں میں شامل نہیں کی۔ اپنے اعلیٰ ادبی اور فنی معیار کے سبب یہ دونوں کتابیں قارئین کے ادبی حافظ میں ایک بلند شاعر کے دیوان کی مانند محفوظ ہو گئی ہیں۔ قارئین ان مجموعوں کے دوسرے نام یا ان میں شامل افسانوں کی دوسری ترتیب کو کسی بھی طرح برداشت کرنے کو تیار نہیں ہیں۔ مجموعوں میں شائع ہونے سے پیشتر یہ افسانے رسالوں میں چھپتے رہے اور لوگ انھیں پڑھ کر بیدی کے گرویدہ ہوتے رہے۔ لیکن بیدی کو ہمیشہ یہ شک رہا کہ وہ اچھے افسانہ نویس نہیں۔ ہربنس سنگھ لکھتے ہیں: "یہی سوچتے کہ میرا افسانہ فلاں کے مقابلے میں کمزور ہے۔ جو لکھتے بار بار سناتے اور اصلاح و مشورہ لیتے۔ ان دنوں کے خاص دوست جناب اپندر ناتھ اشک کی رائے اور حلقۂ ارباب ذوق لاہور کے اجلاس کی تنقید آپ کو بہت متاثر کرتی۔ سب احباب بہت قدر کرتے تھے مگر بیدی صاحب تو معمولی سمجھ اور کم علمیت رکھنے والوں کی رائے کو بھی بہت اہمیت دیتے تھے۔ جب "دانہ و دام" چھپی اور اس کی بہت تعریف ہوئی اور خاص کر جناب آل احمد سرور صاحب نے بہت سراہا تو نہایت مسرور اور شکر گزار ہوئے۔"

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ڈاک خانہ میں جب بیدی کی ڈیوٹی منی آرڈر کاؤنٹر پر لگی تو انھیں جو بھی وقفہ ملتا اس میں وہ کاغذ کے چھوٹے چھوٹے پرزوں پر کہانیاں لکھنے بیٹھ جاتے۔ ان کی شہرۂ آفاق کہانی "دس منٹ بارش میں" اور "ہم دوش" شاید اسی طرح لکھی گئیں۔ اس زمانہ میں ان کی ادبی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ لاہور کے مقتدر ادبی رسالے "ادب لطیف" کے مدیر اعزازی بنا دیے گئے۔ اس سے بیدی کو کوئی مالی فائدہ تو

نہیں ہوا لیکن پرچے کی ادارت سے ان میں مزید خود اعتمادی پیدا ہو گئی۔ اردو کے نامور ادیب، بیدی کی ملاقات کے آرزو مند رہتے اور جب ملاقات کرنے جاتے تو دیکھتے کہ بے مثال افسانہ نگار ڈاک کے گھر میں بیٹھا چٹھیوں کو سکے لگا رہا ہے۔

ہربنس سنگھ لکھتے ہیں۔" ایک دن تنگ آکر نوکری سے استعفیٰ دے دیا۔ لگے بھوکوں مرنے آمدنی کی صورت ریڈیو کہانی یا ڈرامہ ہی تھا جس کا معاوضہ ۲۵ روپے ہوتا ہے بیدی صاحب نے ریڈیو آرٹسٹ کی آسامی کے لیے درخواست دے رکھی تھی۔ جناب احمد شاہ بخاری پطرس ان دنوں آل انڈیا ریڈیو کے ڈائرکٹر جنرل تھے۔ بیدی صاحب سے ملاقات تو نہیں تھی لیکن ان کی تصنیفات سے واقف تھے۔ آسامی کے لیے کم از کم گریجویٹ ہونا ضروری تھا مگر بیدی صاحب صرف انٹرمیڈیٹ ہی پاس کیے ہوئے تھے۔ ڈرتے تھے کہ نوکری نہیں ملے گی۔ دہلی سے واپسی پر بتایا کہ انٹرویو کے وقت پطرس صاحب اٹھ کر ان سے گلے ملے۔ یہ واقعہ سنایا اور آنکھوں میں آنسو اٹڈ پڑے۔" ۱۹۴۳ء میں بیدی کا تقرر لاہور ریڈیو اسٹیشن پر بحیثیت اسکرپٹ رائٹر کے ہو گیا۔

بیدی کی شادی ۱۹۳۴ء میں جب کہ ان کی عمر ۱۹ سال کی تھی ایک قبول صورت لڑکی ستونت کور سے ہوئی جس سے انھیں دو لڑکے اور دو لڑکیاں پیدا ہوئیں۔ ستونت کور ایک سلیقہ مند، ایثار نفس اور خدمت گذار بیوی ثابت ہوئیں۔ تنخواہ کم اور کنبہ بڑا تھا۔ اپنے بچوں کے علاوہ دو بھائی اور ایک بہن تھی۔ گھر کیسے چلتا تھا بیدی کو خبر نہیں کیوں کہ گھر کی دیکھ بھال ستونت کور کرتی تھیں۔ سلائی اور کشیدہ کا کام کر کے اخبارات کی ردّی بیچ کر، نہایت ہی کفایت شعاری سے انھوں نے کنبہ چلایا۔ ستونت کور میں بیدی نے عورت کا حسن اور اس کی رومانیت بھی دیکھی اور عورت کی عظیم مادرانہ صفات کا جلوہ بھی دیکھا۔ بیدی کے افسانے "گرم کوٹ" میں حسن اور رومانیت کی جھلکیاں اور "اپنے دکھ مجھے دے دو" کی اندو میں ایثار نفسی اور مادریت کی خصوصیات ستونت کور ہی کا عطیہ ہیں۔

لاہور ریڈیو اسٹیشن کی ملازمت کے دوران انھوں نے ریڈیو کے لیے کئی ڈرامے لکھے۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران ان کا تبادلہ سرحد کے ریڈیو اسٹیشن پر ہو گیا۔ تنخواہ پانچ سو روپے ماہانہ ہوئی۔ ایک برس کام کرنے کے بعد مستعفی ہو کر لاہور چلے آئے اور مہیشوری فلم کمپنی میں چھ سو روپے ماہانہ پر ملازمت کر لی۔ اس کمپنی کے لیے انھوں نے پہلی اور آخری فلم لکھی۔ "کہاں گئے" جو اسم بامسمیٰ ثابت ہوئی۔ پھر انھوں نے "سنگم پبلشرز لمیٹڈ" کے نام سے

ایک مطبع قائم کیا۔ من جملہ اور کتابوں کے اپنے ڈراموں کا مجموعہ " سات کھیل " اسی مطبع سے شائع کیا کتابوں کا کافی ذخیرہ مطبع کے پاس تھا اور اچھی آمدنی کا امکان تھا کہ ملک تقسیم ہوگیا۔ فسادات کی آگ بھڑک اٹھی۔ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر اپنے بھائی ہربنس سنگھ کے یہاں روپڑ چلے گئے جو وہاں کالج میں لکچرار تھے۔ پھر وہاں سے شملہ پہنچے۔ لیکن شملہ بھی فسادات کی آگ کی زد میں آگیا۔ جس مکان کے بالائی حصے میں وہ ٹھہرے تھے اس کے نیچے مسلمانوں کا ایک کنبہ رہتا تھا۔ فسادیوں نے اس مکان کو گھیر لیا۔ شملہ میں بیدی کے ایک دوست تھے ایشور سنگھ جو ایک اچھے مصور تھے۔ بیدی نے ایشور سنگھ کو ساتھ لیا اور ایک نقلی فوجی پرمٹ لیے فسادیوں کے بیچ اس طرح داخل ہوئے گویا وہ سچ مچ فوج کے آدمی ہوں۔ مسلمان کنبہ کو جس میں عورتیں زیادہ اور مرد کم تھے اعتماد دلایا اور مشتعل ہجوم سے انھیں بچا کر نکال لائے۔

ہربنس سنگھ ایک اور واقعہ کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں: " چند شخص ایک آدمی کو گھیرے ہوئے تھے جو نہایت ہراساں تھا۔ چلا رہے تھے کہ یہ مسلمان ہے، ہمیں پتہ لگ چکا ہے۔ مار ڈالنے کی فکر میں تھے۔ بیدی صاحب اور ایشور سنگھ نے بڑھ کر کہا کہ اسے ہمارے حوالے کردو، ہم اسے ٹھکانے لگا دیں گے۔ ہاتھ میں لمبی کرپان دیکھ کر اسے بھائی صاحب کے سپرد کر دیا گیا۔ اسے گھر لائے، کھلایا پلایا اور حفاظت سے روانہ کیا۔"

اردو کے مشہور شاعر حفیظ جالندھری بھی ان دنوں شملہ میں تھے۔ انھیں بچانا بھی ضروری تھا۔ کسی نہ کسی طرح انھیں بھی ڈھونڈھ نکالا۔ دم رخصت حفیظ نے نہایت رقت انگیز لہجہ میں یہ شعر پڑھا،

ہم ہی میں تھی کوئی بات یاد تم نہ آسکے
ہم نے تمھیں بھلا دیا تم نہ ہمیں بھلا سکے

بعد میں حفیظ نے ان واقعات کا ذکر ریڈیو لاہور سے بھی کیا۔

اس درمیان بیدی کے بیوی بچے شملہ آچکے تھے۔ بیدی انھیں لے کر پھر دہلی کی طرف روانہ ہوئے۔ لاہور میں ماڈل ٹاؤن میں ان کا مکان لٹ چکا تھا اور اب لاہور جانے کا کوئی امکان ہی نہ تھا۔ ہندوستان میں سوائے آسمان کے سر پر کوئی چھت نہ تھی۔ بیدی صحیح معنی میں خانماں برباد بیوی بچوں کے ساتھ شملہ سے نکلے۔ کالکا سے ریل گاڑی لی۔ اندر داخل ہونے کو جگہ نہ تھی کسی طرح سے بیوی بچوں کو اندر داخل کیا اور خود چھت پر جا بیٹھے۔ ریل ایک پل سے گزری تو پگڑی

اُڑ گئی مگر سر بچ گیا۔

ہربنس سنگھ لکھتے ہیں : " ادھر کچھ لوگوں نے جن میں ایک پولیس انسپکٹر بھی تھا بھاوج صاحبہ سے خوب روکھیں مذاق شروع کر دیا۔ جب گاڑی انبالہ پہنچی تو بچوں نے چیخ پکار کر کے بیدی صاحب کو نیچے بلالیا۔ جب انھوں نے ان شرارتی آدمیوں سے باز پرس کی تو وہ پوچھنے لگے " سردار صاحب آپ کا شغل کیا ہے " کہا کہ میں اردو کہانیاں لکھتا ہوں۔ اس پر بہت قہقہے اٹھے۔

دہلی میں رسالہ " آج کل " کی ادارت کے لیے کوشش کی۔ لیکن اس درمیان اردو مُعِینین کا ایک وفد گورنمنٹ کی ایما پر کشمیر گیا۔ بیدی صاحب کے پاس ان دنوں کوئی کام کاج نہیں تھا۔ جب واپس آنے لگے تو شیخ عبداللہ صاحب جوان دنوں چیف منسٹر تھے کہنے لگے کہ باقی سب لوگ جا سکتے ہیں مگر ایک شخص کو میں نے حراست میں لے لیا ہے۔ سب حیران ہو کر ایک دوسرے کا منہ تکنے لگے۔ اشارہ بیدی کی طرف تھا۔ جنھیں انھوں نے ڈائرکٹر جموں ریڈیو کے عہدے پر متعین کر دیا۔ ریڈیو سری نگر کی ابتدا رتھی۔ بیدی صاحب بعد میں بخشی غلام محمد صاحب سے اختلاف رائے ہونے کی وجہ سے نوکری چھوڑ کر چلے آئے۔ (ہربنس سنگھ)

اب بیدی کا رخ بمبئی کی طرف تھا جہاں وہ تادمِ آخر رہے۔ خوب فلمیں بنائیں اور خوب کہانیاں لکھیں۔ فلمی دنیا میں بیدی عزت کی نظر سے دیکھے جاتے اور لوگ ان کی قدر کرتے تھے۔ وجہ یہ تھی کہ انھوں نے اپنی فنکارانہ شخصیت کو کمرشیل اور فارمولا فلم کی مفاہمتوں سے بچائے رکھا۔ ان کی فلم " دستک " جوان کے ایک ڈرامے " نقل مکانی " پر مبنی تھی نے آرٹ اور آفٹ بیٹ فلم کے رجحان کو تقویت بخشی۔ ان کی پہلی فلم " بڑی بہن " تھی جسے پروڈیوسر کیشپ جی نے بنایا۔ اگلی فلم " داغ " تھی جسے معروف ڈائرکٹر امیہ چکرورتی نے ڈائریکٹ کیا تھا اور جس میں دلیپ کمار نے ہیرو کا پارٹ ادا کیا تھا۔ یہ فلم باکس آفس پر بھی بہت کامیاب ہوئی۔ اس کی کامیابی میں بیدی کے چمکدار مکالموں کا بڑا حصہ تھا۔ مکالمہ نویسی میں بیدی نے ایک اور بلندی کو اس وقت سر کیا جب انھوں نے " دیوداس " کے مکالمے لکھے۔ " دیوداس " کی بازآفرینی میں جہاں اس کے ڈائرکٹر بمل رائے اور ہیرو دلیپ کمار کا بڑا حصہ تھا وہیں بیدی کے مکالموں نے فلم کے رومانی، المیہ اور ڈرامائی واقعات کو اثر انگیز بنانے میں اپنا گراں بہا عطیہ پیش کیا۔ بمل رائے ہی کے لیے بیدی نے وہ سحر انگیز رومانی کہانی لکھی جو پردۂ سیمیں پر " مدھومتی " کے نام سے دکھائی گئی۔ بیدی نے اپنی کہانی " گرم کوٹ " کو بھی فلمایا جو اتنی کامیاب نہیں

رہی۔ جب یہ خبر عام ہوئی کہ بیدی "مرزا غالب" کے مکالمے بھی لکھ رہے ہیں تو بعض لوگوں کو تعجب بھی ہوا کیوں کہ بیدی کا تخلیقی مزاج حقیقت پسندانہ اور ارضی تھا اور یہ امید نہیں کی جا سکتی تھی کہ وہ اپنے مکالموں میں مغلیہ تہذیب کی شان و شوکت اور نفاست پیش کر سکیں گے لیکن جیسا کہ بیدی کے ڈراموں سے ظاہر ہے وہ سنسکرت آمیز ہندی اور مفرس اردو دونوں پر یکساں قدرت رکھتے تھے۔ "مرزا غالب" کے مکالموں کا امتیازی وصف بذلہ سنجی، نکتہ آفرینی اور ظرافت ہے جو مرزا غالب کے ماحول کو حقیقت نگاری کا وہ رنگ عطا کرتا ہے جو عموماً مغلیہ ٹھاٹ باٹ کی حامل اس نوع کی فلموں میں عنقا ہوتا ہے۔ ان کے علاوہ بیدی نے رشی کیش مکرجی کے لیے "انوپما" اور "ستیہ کام" جیسی فلمیں بنائیں۔ دونوں فلموں کا سیناریو، مکالمے اور ان کی نفسیاتی اور اخلاقی گہرائیاں بیدی کے خلاق ذہن کی آئینہ دار ہیں۔ ان فلموں کے علاوہ "بہاروں کے سپنے" اور "میرے ہم دم میرے دوست" بھی بیدی سے منسوب ہیں اس دوران بیدی کا بیٹا نریندر بھی ایک کامیاب ڈائرکٹر بن چکا تھا۔ اپنے بیٹے نریندر کے مشورے پر بیدی نے ایک تجارتی فلم "پھاگن" بنائی جو بری طرح ناکام ہوئی۔ آخری عمر میں انھوں نے ہر یجنوں کے مسئلہ پر ایک فلم "آنکھیں دیکھی" بھی مکمل کی لیکن وہ ریلیز نہ ہو سکی۔

بمبئی میں قیام پذیر ہونے کے بعد بیدی شدید خواہش کے باوجود افسانہ نگاری کے لیے بہت وقت نہ نکال سکے۔ پھر بھی ان کے افسانوں کے چار مجموعے شائع ہوئے۔ "کوکھ جلی" ۱۹۴۹ء میں، "اپنے دکھ مجھے دے دو" ۱۹۶۵ء میں، "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" ۱۹۷۴ء میں اور "مکتی بودھ" ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا۔ "کوکھ جلی" میں ۱۳ کہانیاں ہیں جو دہلی، لاہور اور جموں کے قیام کے دوران لکھی گئی تھیں۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں نو کہانیاں ہیں اور "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" میں دس کہانیاں ہیں۔ "مکتی بودھ" میں کہانیاں صرف چھ ہیں باقی مضامین اور شخصی خاکے ہیں۔

فلموں میں کامیابی حاصل کرنے کے باوجود بیدی کو اپنی بمبئی کی زندگی سے ایک غیر اطمینانی کا احساس ہمیشہ رہا۔ اوپندر ناتھ اشک کے نام اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

"اپندر، یہاں کے بعض نامساعد حالات کے پیش نظر بعض وقت مجھے سوچنا پڑتا ہے۔ میں نے بمبئی میں آکر کوئی غلطی تو نہیں کی۔ لکھنا پڑھنا سرے سے

چھوٹ گیا ہے۔ صحت ہے تو یہاں کے غارت گر آب و ہوا کی نذر ہو چکی ہے۔ اس پر یہ نہیں کہ کوئی بنک بیلنس بن گیا ہو۔ جو آتا ہے خرچ ہو جاتا ہے۔ کوئی مکان نہیں، موٹر نہیں، اگرچہ دونوں چیزیں میری زندگی کا مقصد نہ تھیں اور نہ ہیں۔ لیکن میں سوچتا ہوں کہ میں اس کے سوا کرتا بھی کیا۔"

بیدی فلمیں بناتے رہے، افسانے لکھتے رہے، محفلوں میں لطیفے سناتے رہے۔ وہ اپنی باغ و بہار طبیعت سے لوگوں کا دل جیت لیتے۔ لیکن اس خوش باشی کے پیچھے کام کے بوجھ اور روزمرّہ کے تفکرات میں دبے ہوئے اس شخص کو لوگ بہت کم دیکھ پاتے جسے شہرت اور دولت کی اتنی تمنا نہیں تھی جتنی کہ فراغتِ قلبی کی۔ اشک کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں :

" اب تمھاری طبیعت کیسی ہے۔ میں بھی اس قدر ہو چکا ہوں کہ دس پندرہ دن کے لیے کسی صحت افزا جگہ پر بھاگ جانا چاہتا ہوں۔ یوں میں ادھر اُدھر گئی جگہ گیا ہوں لیکن تم حیران ہوگے کہ جب سے میں نے زندگی شروع کی ہے (۱۹۳۲ء میں پوسٹ آفس میں ملازم ہوا تھا) اس وقت سے اب تک ایسا نہیں ہوا کہ میں کام کاج بھول کر پندرہ دن کے لیے کہیں تفریحاً نکل گیا ہوں اگر کہیں گیا ہوں تو کسی کام کے سلسلے میں اعصاب پر یہ بوجھ لے کر۔ اب تو اندر کی طنابیں بالکل ٹوٹ چکی ہیں۔"

اپنی پوری زندگی کا خاکہ بیدی نے چند اشاروں میں بیان کر دیا ہے۔ لکھتے ہیں :

" نو سال ڈاک خانہ میں ملازمت کی۔ ریڈیو میں چلے گئے ..... بٹوارا ہوا ..... قتل و غارت .... لہو سے لتھڑے ہوئے بدن .... ننگے ریل کی چھت پر دلی پہنچنا .... اسٹیشن ڈائرکٹر جموں ریڈیو اسٹیشن .... ریاست کے جمہوری نظام سے لڑائی .... پھر بمبئی .... اچھی فلمیں .... بری فلمیں .... کہیں کہیں بیچ میں افسانوں کی کوئی کتاب ..... پھر ہاتھ قلم کرتے رہے۔

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

پھر کوئی معاشقہ .... ایسے لمحے جو بدھ پر بھی نہ آئے .... ایسے پَل
جو اجامل بھی نہ جی سکا .... بیوی میں دلچسپی کا فقدان .... بیوی کا
اپنے ساتھ محبت کا خاتمہ .... وجہ ؟ ــــ ادھیڑ عمر کا سٹری ہن ....
بڑے بیٹے کا مجھے کاروباری طور پر بے وقوف سمجھنا اور میرا اسے پیسے کا پجاری اور
غیر ذمہ دار .... بھلا کوئی بات ہوئی "

(آئینہ کے سامنے)

زندگی کی اس بھاگ دوڑ میں بیدی کے دل میں دو خواہشیں تھیں، ایک تو لکھنا اور دوسری فراغتِ قلبی۔ لکھتے ہیں :

" بغیر خواہش کے میری ایک ہی خواہش ہے کہ میں لکھوں۔ پیسے کے لیے نہیں، کسی پبلشر کے لیے نہیں، بس لکھنا چاہتا ہوں "

اپنی دوسری خواہش اور اس کی حسرت کا ذکر وہ نہایت تاثر آفریں انداز میں کرتے ہیں :

" میں ایک سادے سے انسان کی طرح جینا چاہتا ہوں، چاہنے کا مفہوم نکال کر، ایک ایسے مقام پر پہنچنے کی تمنا رکھتا ہوں، تمنا سے عاری ہو کر، جسے عرفِ عام میں سہج اوستھا کہتے ہیں اور جو صرف جاننے کے بعد آتی ہے اور میں نہیں جانتا "

(آئینہ کے سامنے)

ڈاکٹر اسلوب احمد انصاری کی نظر میں راجندر سنگھ بیدی پریم چند کے بعد اردو کے سب سے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ اس رائے کی تائید کرنے والے نقادوں کی فہرست میں دن بہ دن اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ چناں چہ باقر مہدی لکھتے ہیں :

" اردو افسانہ پر ایک تثلیث مسلط تھی اور اب بھی سایہ فگن ہے۔ یہ تثلیث ہے، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر کی۔ ناموں کی ترتیب بدلی جا سکتی ہے مگر اس حقیقت سے انکار کرنا مشکل ہوگا کہ اردو افسانہ کو شہرت

اور کسی حد تک عظمت دلانے میں ان ہی تین ناموں کا ذکر آتا رہا ہے اور ابھی کچھ عرصے تک اور آتا رہے گا۔ میں نے اس تثلیث میں راجندر سنگھ بیدی کو چُنا ہے۔ میرا خیال ہے کہ منٹو اور کرشن چندر کی کہانیاں دو تین بار پڑھنے کے بعد اپنی تازگی اور اپنا تاثر کھو دیتی ہیں لیکن باقی کی تاریخی اہمیت رہتی ہے اور بیدی کی کہانیاں آہستہ آہستہ یعنی ہر بار پڑھنے پر اپنے نئے دروبست کھولتی جاتی ہیں۔ انھوں نے کم لکھا اور اچھا لکھا۔ بہت ممکن ہے کہ وہ منٹو اور کرشن کی طرح بہت لکھتے اور خراب لکھتے۔ لیکن بات کم اور زیادہ لکھنے کی نہیں۔ مسئلہ ہے فنکاری کا بیدی نے جان بوجھ کر کم لکھا ہے۔ ان سے بھی تقاضے کیے جاتے تھے۔ انھیں بھی شہرت عزت اور دولت اتنی ہی عزیز تھی جتنی کہ منٹو اور کرشن کو۔ یہ فنکار کے اپنے تخلیقی عمل کا سوال ہے۔ وہ بھی منٹو کی طرح تیزی سے کہانی لکھنے کا آرٹ جانتے تھے لیکن وہ لکھنے کے بعد وقفہ دینے کے قائل تھے۔ بار بار اس کو درست کرنے کی فکر انھیں اشاعت سے روکتی تھی۔ وہ شعوری طور سے اپنے قلم کو اپنے قابو میں رکھتے تھے۔"

(بیدی کے نگارخانہ میں میرا تیسرا ناکام سفر از باقر مہدی)

(ساہر نامہ ۱۹۸۵ء)

کم لکھنا، وقفہ دینا، کتر بیونت کرنا، سوچ سوچ کر لکھنا، یہ ایسی خصوصیات ہیں جن کا احساس خود قاری کو افسانہ پڑھتے وقت ہوتا ہے۔ منٹو نے بھی بیدی کے متعلق کہا تھا کہ بیدی تم سوچتے بہت زیادہ ہو۔ خود بیدی اپنے پہلے مجموعہ "دانہ و دام" کے دیباچہ میں لکھتے ہیں: "کوئی قلم برداشتہ لکھ دیتا ہے تو کوئی جیخوف کے قول کے مطابق اس طرح آہستہ آہستہ لکھتا ہے جیسے کہ حریص تُنا ہوا تیتر کھاتا ہے۔" اس سلسلہ میں جوگندر پال نے بہت پتے کی بات کہی ہے۔ وہ کہتے ہیں: "بیدی سوچ سوچ کر لکھنے کا عادی ہے اور اس کا قاری بھی سوچوں کے گھیرے میں آکر اسے رُک رُک کر پڑھتا ہے، گویا کہانی کو اپنے طور پر تخلیق کرتے ہوئے آگے بڑھ رہا ہو۔ قاری کی کھوج کی یہ گنجائش روا رکھ کر بیدی نے ایک طرح سے مطالعہ کو تخلیق کی سرحدوں سے جوڑ دیا ہے۔" ایک اور مقام پر جوگندر پال کہتے ہیں: "یہی وجہ ہے کہ بیدی کو تیز تیز پڑھنے سے اس کے لکھے ہوئے کا سرا انگلیوں سے پھسل جاتا ہے۔ اس سرے کو گرفت میں لانا مقصود

ہو تو الجھے ہوئے باریک تاگے کو سنبھل سنبھل کر سیدھا کرنا ہوگا۔ عجلت میں جھٹک دینے سے ہم اسے درمیان میں ہی کہیں توڑ بیٹھیں گے۔

یہی وجہ ہے کہ بیدی کے آخری عمر کے افسانے لوگوں کو ان کے ابتدائی افسانوں کے مقابلہ میں مشکل اور مبہم معلوم ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تیز فراٹے بھرتا ہوا رواں مطالعہ بیدی کے افسانوں کے ساتھ کبھی انصاف نہیں کر سکتا۔ انھیں نہ صرف رُک رُک کر غور سے پڑھنا پڑتا ہے بلکہ جوہر معنی تک پہنچنے کے لیے بار بار پڑھنا پڑتا ہے۔ چوں کہ بیدی کا افسانہ فنی پہلوداری، نفسیاتی گہرائی اور علامتی اور اسطوری ابعاد کا حامل ہوتا ہے اس لیے جتنی بار پڑھا جائے معنویت، مسرت اور حیرت کے نئے گوشے کھُلتے جاتے ہیں۔ اگر بیدی کو اپنے بعض ہم عصروں جیسی شہرت اور مقبولیت نہیں ملی تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ بیدی نے مقبولیت کے سہل الحصول ذریعوں سے دور رہ کر پائدار فنی اقدار پر اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی۔ بیدی کا یہ عمل شعوری تھا۔ وہ خراب آرٹ اور اچھے آرٹ میں تمیز کرنا جانتے تھے۔ چناں چہ اوپندر ناتھ اشک کے نام اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:-

> " یہاں بھی ہمارے ساتھیوں نے اس کہانی کی طرف اتنی توجہ نہیں دی جتنی توجہ کی وہ مستحق تھی۔ لیکن میں نے اس کی پروا نہیں کی کیوں کہ مجھے اس میں پورا یقین تھا۔ یہ عمل میرے ساتھ عرصے سے ہوتا آیا ہے اور آخر میں میں نے یہی دیکھا ہے کہ وہ مجھے اچھے اچھے لکھنے والوں سے ارفع سمجھتے رہے ہیں۔ ہنگامی دور میں ہنگامی چیزیں تمام تر توجہ کو لے جاتی ہیں، لیکن بالآخر بنیادی طور پر اچھی چیز وقت کا امتحان کر لیتی ہے۔ وہی " ادب عالیہ" بنتی ہے اور باقی چیزوں کو لوگ بھول جاتے ہیں۔"

اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ بیدی کے افسانوں کو شہرت اور مقبولیت نہیں ملی۔ بیدی کی عظمت میں کسی کو کلام نہیں تھا لیکن ان کی فنکارانہ عظمت جن تخیلی، نفسیاتی اور فلسفیانہ عناصر سے تشکیل پائی تھی اس کا تنقیدی شعور بہت عام نہیں تھا۔ فکشن کی تنقید نے ابھی اپنی جڑیں اتنی مضبوط نہیں کی تھیں۔ پھر مضامین کی تنگ دامنی میں اتنی گنجائش نہیں تھی کہ افسانوں پر سیر حاصل بحث کی جاتی۔ منفرد افسانوں کے تجزیاتی مطالعوں کا رواج بھی عام نہیں تھا۔ نظم کے تجزیہ کے آداب سے تو نقاد واقف تھے لیکن افسانہ کے تجزیہ کا طریقۂ کار ابھی پروان نہیں چڑھا تھا۔ بیدی کو نقادوں نے نظر انداز نہیں کیا بلکہ شروع ہی سے ان کا ذکر بہت جوش و خروش کے ساتھ

ہوتا لیکن عموماً ایسے مضامین میں جو ہم عصر افسانہ کی رفتار کا جائزہ ہوتے۔ ظاہر ہے ایسے جائزوں میں جو باتیں کہی جاتیں وہ عمومی نوعیت کی ہوتیں اور ان میں وہ ژرف نگاہی اور بصیرت نہ ہوتی جو کسی ایک افسانہ نگار اور اس کی چند اہم کہانیوں کے گہرے مطالعے سے پیدا ہوتی ہے۔ اب تو بیدی پر کافی مضامین لکھے جا چکے ہیں اور کم از کم ایک درجن سے اوپر افسانوں کے فنکارانہ تجزیے بھی ہو چکے ہیں۔ اس کے باوجود بیدی کے پرستار قاری کو ان مضامین سے ایک نوع کی غیر اطمینانی کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ابھی تک بیدی کے افسانوں کی معنیاتی اور فنکارانہ گہرائیاں نقادوں کی گرفت میں نہیں آئی ہیں۔ یہ افسانے زیادہ انہماک، زیادہ غور و فکر اور ایک نئی بصیرت کا تقاضا کرتے ہیں جو ہماری تنقید ہنوز فراہم نہیں کر سکی۔

البتہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا مضمون "بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" اور بیدی کا افسانہ "ایک باپ بکاؤ ہے" کا وہ تجزیہ جو ڈاکٹر نارنگ نے رسالہ "اظہار" میں کیا تھا، نہ صرف بیدی کی تنقید کے دائرے میں بلکہ اردو میں فکشن کی تنقید کی تاریخ میں ایک نئی سمت، ایک نئے موڑ اور فکر انگیز اجتہاد کا مقام رکھتے ہیں۔ نہایت سلیقہ مندی اور گہری تنقیدی بصیرت سے لکھے گئے ان مضامین نے افسانوں کے مطالعہ اور تجزیہ کو فنکارانہ نکتہ رسی اور مفکرانہ ژرف نگاہی کی اس سطح پر پہنچا دیا جہاں صرف شاعری کی اعلیٰ ترین تنقید ہی پرواز کیا کرتی تھی۔ بے شک نارنگ کے اس خیال سے اختلاف کی گنجائش نکلتی ہے کہ بیدی کے فن میں استعارہ اور اسطور بنیادی اور کلیدی اہمیت رکھتے ہیں اور کہا جا سکتا ہے کہ استعارہ اور اسطور بھی بیدی کی دوسری فنکارانہ خصوصیات میں سے دو اہم خصوصیات ہیں اور انھیں کلیدی اہمیت دینے میں ان کی دوسری خصوصیات اور صفات کے مخفی ہو جانے کا اندیشہ ہے۔ لیکن در اصل نارنگ کا عندیہ قطعی یہ نہیں ہے کیوں کہ نارنگ بیدی کے یہاں نفسیاتی اور سماجی حقیقت نگاری کے بھی اتنے ہی قائل ہیں جتنے کہ علامتی اور اساطیری تخیل آفرینی کے، لیکن فن کے کسی ایک پہلو کے خصوصی مطالعہ اور تجزیہ میں اس پہلو کے کلیدی ہونے پر اصرار اکثر تو محض نقاد کے اس وفورِ شوق کا نتیجہ ہوتا ہے جو اجتہادی فکر کے تحت فطری طور پر پیدا ہوتا ہے۔ بہر حال ان فقیہانہ موشگافیوں سے قطع نظر بیدی پر نارنگ کے مضامین فکشن کی عام رسمیہ اور روایاتی بلکہ فرسودہ اور گھسی پٹی تنقید سے ایک ایسا تازہ کار اور نادرہ کار انحراف ہیں کہ اگر یہ کہا جائے کہ ان مضامین سے اردو کی افسانوی تنقید نے ہیئتی تنقید کے آداب سیکھے تو مبالغہ نہیں ہوگا۔ اسی لیے میں

ان مضامین کو عہد آفریں سمجھتا ہوں ۔ باقر مہدی کی دوستی کے باوصف بیدی نارنگ کی بڑی عزت کرتے تھے، تو اس میں نارنگ کی دلربا شخصیت کا کچھ نہ کچھ اثر تو ہوگا ہی، لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اس کا اصل سبب نارنگ کے یہ مضامین تھے جس میں بیدی کو اپنے فن کی صحیح تحسین اور شناخت نظر آئی ہوگی۔

بیدی نے ان پر لکھے گئے مضامین سے کبھی غیر اطمینانی کا اظہار نہیں کیا جیسا کہ مثلاً ن م ۔ راشد نے خود پر لکھے گئے مضامین سے کیا تھا ۔ اس معاملہ میں وہ نہایت ہی منکسر المزاج تھے ۔ لیکن بیدی کو ہمیشہ اس بات کی ٹوہ لگی رہتی کہ ان کی کہانیاں ٹھیک سے لکھی گئی ہیں یا نہیں ۔ ان میں خود اعتمادی کی کمی نہیں تھی لیکن ان کی خود اعتمادی کو تنقید سے کوئی سہارا نہیں ملتا تھا ۔ عام طور پر اس خلش کو ان کے احساس کمتری پر محمول کیا جاتا ہے لیکن اس خلش کا صحیح سبب ہماری تنقید کی بے چارگی تھی جو فنکار کو یہ بتانے سے قاصر تھی کہ اس کے افسانوں کی معنویت اور فنکاری کا وہ ادراک کر سکی ہے یا نہیں ۔ ان کے بارے میں جو کچھ لکھا جاتا تھا بیدی اسے صبر و شکر سے قبول کر لیتے تھے ۔ اپنے افسانوں کے بچاؤ میں نہ تو انھوں نے منٹو کی طرح بڑی لڑائیاں لڑیں نہ عصمت چغتائی کی طرح نکتہ چینیوں کو طنز کی دھار پر رکھا ۔ بیدی کے بعد کے افسانوں میں جب جنس کو موضوع بنایا گیا تو ان کے بہت سے مداحوں نے بھی ناک بھوؤں چڑھائی، لیکن بیدی خاموش رہے ۔ جب بیدی نے بڑی طاقتوں کی سیاسی کرتا نیوں کا پردہ چاک کیا اور روس اور امریکہ دونوں ان کے طنز کا ہدف بنے، تب بھی جبینوں پر بل پڑ گئے، لیکن بیدی خاموش رہے بیدی کی زبان کے متعلق بھی بہت سی بے سر و پا باتیں کہی گئیں، لیکن بیدی نے چند باتوں کے علاوہ اپنے بچاؤ میں لمبی چوڑی دلائل پیش نہیں کیں ۔ انھوں نے جو انٹرویو دے یا جو مضامین لکھے ان میں بھی اپنے افسانوں کے متعلق کم ہی باتیں کیں اور انٹرویو لینے والے حضرات نے بھی ایسے سوالات نہیں کیے جو ان کے بعض مشکل افسانوں کی گتھیوں کا حل ثابت ہوتے ۔ کہنے کا مطلب یہ کہ وہ ایک خاموش طبع اور منکسر المزاج آدمی تھے ۔ اپنے فن اور اپنے افسانوں کے بارے میں حاشیہ آرائی کرنا انھیں پسند نہیں تھا ۔ بیدی کے یہاں شکایتیں اور فریادیں نہیں ملتیں کہ ان کی صحیح قدر و منزلت نہیں ہوئی ۔ نہ ہی ان کے یہاں تعلی اور بڑبولاپن ہے جو احساس کمتری کا ردعمل ہوتا ہے ۔ انھیں اپنے فن پر پورا اعتماد تھا، لیکن ساتھ ہی یہ خواہش بھی تھی کہ تنقید ان کے اس اعتماد کو حق بجانب ثابت کرے ۔ اس میں احساس کمتری کا کوئی دخل نہیں تھا

جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

یہ بات خاطر نشان رہے کہ بیدی کے افسانے رسالوں میں شائع ہوتے ہی مقبول و مشہور ہو گئے اور جب ان کا پہلا مجموعہ ۱۹۳۶ء میں " دانہ و دام " کے نام سے شائع ہوا تو ان کا نام ادبی حلقوں میں عام ہو چکا تھا اور ان کے دوسرے مجموعہ " گرہن " کی ۱۹۴۱ء میں اشاعت کے ساتھ ہی وہ اردو کے مستند افسانہ نگار تسلیم کر لیے گئے۔ اس وقت کے مستند نقادوں اور فنکاروں نے مثلاً رشید احمد صدیقی، پروفیسر محمد مجیب، محمد حسن عسکری، پطرس، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، اوپندر ناتھ اشک، کنہیا لال کپور، عصمت چغتائی، مرزا ادیب، عزیز احمد اور وقار عظیم نے ان کی اہمیت اور عظمت کو سراہا۔ بقول وقار عظیم کے:

" مجیب صاحب جو روسی ادب کے اچھے طالب علم اور افسانہ نگار ہیں جب بیدی کے افسانوں کا مجموعہ " دانہ و دام " چھپا تو بغل میں دبائے پھرتے تھے اور کہتے تھے " میں نے آج تک اردو میں اتنا اچھا مجموعہ نہیں دیکھا "

وقار عظیم لکھتے ہیں:-

" بیدی کے افسانوں میں متوسط طبقے کی زندگی کا گھریلو اور روزمرہ کا ماحول ہے۔ کلرک ہیں۔ ان کے معمولات زندگی ہیں، مزدور ہیں، اور اقتصادی بدحالی سے دبے ہوئے غریب ہیں۔ لیکن ان سب چیزوں میں ان کا نقطۂ نظر محض اشتراکی نہیں۔ وہ اشتراکیت سے بھی آگے بڑھ کر انسانیت کے وسیع اور دردمند نقطۂ نظر کے قائل ہیں "

عزیز احمد لکھتے ہیں:-

" راجندر سنگھ بیدی کے افسانے اپنی بے لوث واقعیت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ یہ واقعیت فطعی نہیں۔ اسے رومانیت اور نتیجہ خیز تخیل کا امتزاج حاصل ہے "

بعد میں چل کر جن نقادوں نے بیدی کا لوہا مانا ان میں آل احمد سرور، ممتاز شیریں، اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر محمد حسن، گوپی چند نارنگ، باقر مہدی، مظفر علی سید، اور قمر رئیس کے نام نمایاں ہیں ادھر حال ہی میں شمس الحق عثمانی اور سید نثار مصطفیٰ کی بیدی پر کتابیں بھی منظر عام پر آ گئی ہیں۔

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں :

" بیدی کی کہانیوں کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ زندگی کے گہرے مشاہدے اور فطرتِ انسانی کے عمیق مطالعہ کا نتیجہ ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کے ذہن اور روح میں اتر کر ان کے ایک ایک راز کو جاننے اور آشکار کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انسانی رشتوں کی اوپری پرت اور ان کی اصل حقیقت کا جیسا پختہ شعور بیدی کے یہاں کے یہاں نظر آتا ہے، اردو کے کم کہانی لکھنے والوں کے یہاں ملے گا "

ممتاز شیریں لکھتی ہیں :

" بیدی کے ہاں تیز جذبات، غیر معمولی واقعات، طوفانی حادثات شاذ ہی ملتے ہیں۔ روزمرّہ کے معمولی سے معمولی واقعات، عام جذبات و احساسات، اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا ان میں چیخوف کا سا سلیقہ ہے، اور ان کے افسانوں کو سیدھی سادی حقیقت ہی لطیف اور دلکش بنا دیتی ہے۔

آلِ احمد سرور لکھتے ہیں :

" پریم چند کی آدرشی حقیقت نگاری، جو کرشن چندر کے یہاں ایک رومانی حقیقت نگاری نظر آتی ہے، بیدی کے یہاں ایک ایسی حقیقت نگاری بن جاتی ہے جو اسطور اور دیومالا کے سایوں کی وجہ سے حقیقت سے کچھ بڑی اور کچھ پھیلی ہوئی دکھائی دیتی ہے "

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں :-

" بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصوّرات کی بنیادی اہمیت ہے ...... بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعے زندگی کے بنیادی رازوں تک پہنچنے کی جستجو کرتے ہیں ...... بیدی کا اسلوب پیچیدہ اور گمبھیر ہے۔ ان کے استعارے اکہرے یا دوہرے نہیں پہلودار ہوتے ہیں ...... ان کی نفسیات میں انسان کے صدیوں کے سوچنے کے عمل کی پرچھائیں پڑی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایسے میں وقت کا لمحۂ موجود صدیوں

کے تسلسل میں تحلیل ہو جاتا ہے اور چھوٹا سا گھر پوری کائنات بن کر سامنے آتا ہے۔
بیدی جس عورت اور مرد کا ذکر کرتے ہیں وہ صرف آج کی عورت اور آج کا مرد نہیں، اس
میں وہ عورت اور وہ مرد شامل ہیں جو لاکھوں کروڑوں سال سے اس زمین کے شدائد
جھیل رہے ہیں اور اس کی نعمتوں سے لذت یاب ہوتے چلے آرہے ہیں۔"

بیدی کی کہانیوں کا مرکزی کردار بنیادی طور پر ایک سماجی آدمی ہے۔ وہ اپنے کنبہ، اپنی کمیونٹی، اپنی تہذیبی، مذہبی اور اخلاقی فضاؤں میں جینے والا آدمی ہے۔ بیدی اس کردار کی پیش کش میں اس کے گرد و پیش کے ماحول کی ایسی جزرس عکاسی کرتے ہیں کہ کردار اپنی زمین میں پیوست نظر آتا ہے۔ وہ دکھی ہے، غم زدہ ہے، سماج کا ستایا ہوا ہے، نامساعد حالات کے شکنجے میں قید ہے، لیکن اکھڑا ہوا نہیں ہے۔ اس کا المیہ یہی ہے کہ وہ اس زمین میں اپنی جڑیں پیوست کرنے کی کوشش کرتا ہے جو اس پر تنگ ہو چکی ہے۔ یہی سبب ہے کہ بیدی کے افسانوں میں ہندوستان، کی روح دھڑکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

"ان کی کہانیاں پڑھ کر ہمارے سامنے اس مانوس زندگی اور معاشرت کے نقوش ابھر آتے ہیں جس میں ہم روزانہ سانس لیتے ہیں۔ ان کہانیوں میں اس ہندوستان کی تصویر جھلکتی ہے جو کروڑوں جاہل، غریب، اور توہم پرست انسانوں کا ملک ہے، مگر جن میں ان تمام کمزوریوں اور موانعات کے باوجود، ایک توانائی، ایک کس بل، زندگی کی بنیادی اچھائی میں یقین، اور بعض تہذیبی قدروں کا عکس ملتا ہے۔ ان کہانیوں میں عام انسانی فطرت کا مطالعہ اور تجربہ جیسی ایمانداری اور بے لاگ پن سے کیا گیا ہے اس کی مثال اردو میں تلاش کرنا آسان نہیں ہے۔"

بیدی کے افسانوں کی طاقت کا راز بھی اسی امر میں پنہاں ہے کہ انھوں نے عام آدمی کی زندگی سے اپنا رشتہ استوار کیا۔ عام آدمی کٹھور سے کٹھور حالات میں زندگی سے اس قدر چمٹا ہوا ہوتا ہے کہ اس کی زندگی کی ترجمانی میں جہاں افسانہ نگار کی نظر اس کی بپتا پر رہتی ہے وہیں وہ زندگی کی اس طاقت کو بھی دیکھتا ہے جو انتہائی مایوس کن حالات میں بھی آدمی کو زندہ رہنے کے جتن میں جوتے رکھتی ہے۔ غریب ہندوستانی عوام کی زندگی کے مشاہدے سے بیدی کے فنکارانہ تخیل نے وہ توانائی اور تازگی حاصل کی جو درخت کو اپنی جڑیں زمین میں پھیلانے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔

اپنے ایک انٹرویو میں بیدی کہتے ہیں :

" جس کی جڑیں اس کی زمین میں ہیں وہ اپنے عوام' اپنے لوگوں کو' باوجود اس کے کہ لوگ اناڑی ہیں' غریب ہیں' ان کے دکھ کو سمجھے گا "

ایک اور مقام پر وہ کہتے ہیں :

" اساطیری عناصر میں ہندوستانی تہذیب اور عقائد کو پیش کرنے کے لیے استعمال کرتا ہوں ۔ ان کے دیوی دیوتا ' ان کے مندر مسجدیں' یہ سب دکھانے کی کوشش کرتا ہوں ۔ میں اپنی ذات میں نہ صرف ہندوستانی ہوں بلکہ ہندوستان ہوں "

کیسی معنی خیز بات کہی ہے بیدی نے ۔ بڑا آرٹ اس وقت تک تخلیق نہیں ہوتا جب تک فنکار گرد و پیش کی فضاؤں کو اپنے حواس میں جذب نہیں کرتا ۔ اساطیری عناصر (جن کی طرف سب سے پہلے نارنگ کی تنقید نے توجہ دلائی) بیدی کے یہاں آرٹ کی سجاوٹ کی خاطر نہیں آئے جیسا کہ کلاسیکی شاعروں کے یہاں شاعری کے دامن میں سلمی ستاروں کی طرح ٹنکے ہوئے نظر آتے ہیں اساطیر بیدی کے یہاں استعاروں اور تشبیہوں کی ضرورت پوری نہیں کرتے ۔ بلکہ اساطیر اور استعارہ دونوں ان کے یہاں اس زندگی سے آتا ہے جو ہندوستانی عوام فطرت کی بانہوں اور تہذیب کی فضاؤں میں صدیوں سے جیتے آئے ہیں ۔ اسی زندگی کا دھارا ہے جو ان کے افسانوں میں زیر زمین آب کی طرح بہتا رہتا ہے اور اس کی نمی سے افسانوں میں اساطیر' استعاروں اور تشبیہوں کے رنگا رنگ پھول کھلتے ہیں ۔

بیدی کے متعلق عموماً یہ بات بھی کہی جاتی ہے کہ وہ تیز و تند جذبات کے افسانہ نگار نہیں بلکہ ان کے افسانوں میں زندگی کا نرم آہنگ ملتا ہے ۔ میرا خیال ہے یہ بات درست نہیں ۔ بیدی کے یہاں بھی بڑے تیز و تند الم ناک اور ہیبت ناک جذبات کا کارخانہ ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں کی جذباتی فضاؤں کو دیکھ کر آدمی کبھی کبھی سناٹے میں آجاتا ہے ۔ مثلاً' گرہن' رحمٰن کے جوتے ' اور ' ایک چادر میلی سی ' کی فضائیں کانی پر ہول ہیں ۔ لیکن بیدی کی خصوصیت یہ رہی ہے کہ وہ اپنے افسانوں میں کسی ایک رنگ کو اتنا گہرا نہیں کرتے کہ افسانہ یک رنگ' میلو ڈرامائی اور سنسنی خیز بن جائے ۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ اس رنگ کو مدھم یا ہلکا کرتے ہیں ۔ ایسا کرنے کے معنی ہوں گے کرنا ۔ اس کے برعکس بیدی افسانہ کا تانا بانا کچھ اس طرح

بنتے ہیں کہ زندگی کے دوسرے رنگ اِس ایک رنگ کے اردگرد پھیل جاتے ہیں۔ ہم اس ایک رنگ کی تیزی و تندی کو محسوس کرتے ہیں لیکن دوسرے رنگوں کی سنگت میں۔ دراصل یہی افسانہ کا کھرا آرٹ ہے جو اسے المیہ ڈرامے کی تیزی و تندی کی بجائے رزمیہ نظم کا پھیلاؤ اور بہاؤ عطا کرتا ہے۔ ناول اور افسانہ اسی لیے رزمیہ سے قریب اور المیہ سے فاصلہ پر ہے۔

بیدی زندگی کی الم ناکیوں اور ہولناکیوں کا مشاہدہ کرتے ہیں لیکن ان کے بیان میں سنگ دلی اور کلبیت کو راہ نہیں دیتے۔ انھیں نہ زندگی کا مکروہ چہرہ بتانے کا شوق ہے نہ انسانیت کے ناسوروں کو بے نقاب کرنے کا۔ اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ وہ صرف زندگی کے روشن پہلوؤں کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ بیدی سہل رجائیت کے کبھی شکار نہیں ہوئے۔ وہ زندگی کا گہرا المیہ احساس رکھتے ہیں لیکن ایک سچّے فنکار کی طرح ان میں اتنی طاقت ہے کہ وہ رجائیت اور قنوطیت اور کلبیت سے بلند اٹھ کر ایک ٹھہری ہوئی نظر سے زندگی کے الم ناک اور ہولناک تجربہ کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکیں۔ ہر بڑے فنکار کی طرح بیدی کا تخیل زندگی کی حقیقت کو آرٹ کی حقیقت میں بدل دیتا ہے جو زندگی کی حقیقت سے اپنی مشابہت برقرار رکھتے ہوئے چند نئے معنی خیز پہلو پیدا کر لیتی ہے۔ اسی لیے عزیز احمد نے کہا ہے کہ بیدی کی واقعیت (حقیقت) قطعی نہیں ہے۔ اسے رومانیت اور نتیجہ خیز تخیل کا امتزاج حاصل ہے۔

ظاہر ہے عزیز احمد نے رومانیت کا لفظ اس کے وسیع ترین معنی میں استعمال کیا ہے ورنہ بیدی کے یہاں نوجوانوں کی سی رومانی آرزومندی کے افسانے نہیں ہیں۔ بیدی کی رومانیت حقیقت کے ان مخفی پہلوؤں کی تلاش کرتی ہے جن کا ادراک صرف تخلیقی تخیل سے ممکن ہے۔ بیدی اپنی دو آنکھوں سے جو کچھ دیکھتے ہیں ان پر قناعت نہیں کرتے۔ ایسی قناعت صحافت اور رپورتاژ کو راہ دیتی ہے۔ بیدی کی تیسری آنکھ جو ان کا تخیل ہے دو آنکھوں کے مشاہدے کو برقرار رکھتے ہوئے حقیقت کے ادراک کا ایک نیا عنصر اس میں شامل کرتی ہے۔ مثلاً اپنے افسانہ "گرہن" میں وہ صرف دکھی عورت کی بپتا کو نہیں دیکھتے بلکہ اس دکھی زندگی سے چھٹکارا حاصل کرنے کی اس کی تمنا کو بھی دیکھتے ہیں۔ یہ تمنا پوری نہیں ہوتی اور ہولی ایک اور ہی مصیبت میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ تمنا جو میکہ کی یاد کی صورت میں ہولی میں ابھرتی ہے پورے افسانے کو ایک نئی معنویت عطا کرتی ہے جو اسے عورت کی بپتا کی کہانی کے تنگ جذباتی دائرے سے باہر نکال کر اسے انسانی وجود کی کربناک کشمکش کی کہانی بنا دیتی ہے۔ ظاہر ہے

اس تمثیلیت کا مشاہدہ صرف ان آنکھوں سے ممکن نہیں جو خارجی واقعات پر نظر رکھتی ہیں۔ اس کے اوراک کے لیے تخیل کی آنکھ ضروری ہے۔

زندگی کے خوں چکاں واقعات کے سامنے بھی بیدی قنوطیت اور کلبیت کا شکار نہیں ہوتے کیوں کہ ان کی رومانیت ایک ایسے آیڈیلزم کو جنم دیتی ہے جو اوپر سے عائد کیا ہوا نہیں بلکہ واقعات اور حقائق کی سنگلاخ زمین سے کونپل کی طرح پھوٹتا ہے۔ بیدی اسی آیڈیلزم کو اس جھوٹ کے نام سے یاد کرتے ہیں جس کی آمیزش کہانی کے سچ کے ساتھ نہ کی جائے تو کہانی کا سچ زندگی کے سچ کی مانند کڑوا ہی نہیں بلکہ اس قدر تباہ کن ہو جائے کہ پورے معاشرے میں انارکی پھیل جائے۔ اپنے اعترافی افسانہ "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" میں وہ کہتے ہیں:

> "سچ سننے کی تاب کس میں ہے باپ روزاریو! نہیں میں سچ نہ بولوں گا یا ایسا سچ بولوں گا جو آپ کے سچ سے ارفع ہو یعنی اس میں جھوٹ کی حسین سی آمیزش ہو۔ ایسا نہ کروں گا تو معاشرے میں طوائف الملوکی پھیل جائے گی۔ لوگ مجھے ماردیں گے اور میں مرنا نہیں چاہتا۔ مجھے زندگی سے بڑی کمینہ سی محبت ہے۔"

بیدی کے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ انھوں نے زندگی کا تاریک رخ دیکھا ہے جس کے بعد آدمی میں جینے کا حوصلہ نہیں رہتا۔ اس کے باوجود وہ زندگی سے محبت کرتے ہیں اور یہ محبت اعلیٰ روحانی اقدار کے سبب نہیں کیوں کہ روحانی اقدار تو زندگی کی بے بضاعتی اور ناپائیداری کا ہی سبق دیتی ہیں۔ اس لیے انھیں زندگی سے جو بھی محبت ہے وہ قوتِ حیات ہی کے سبب ہے جو انھیں جیے جانے پر مجبور کرتی ہے۔ بیدی اپنے افسانوں کے ذریعے یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ قوتِ حیات اس دنیا میں زندگی کو برقرار رکھنے کے لیے کیا کیا جتن کرتی ہے۔ کیا انسان کی جبلی خواہشوں میں کوئی اثباتی پہلو تلاش کیا جا سکتا ہے۔ کیا سماجی اور اخلاقی قوانین کے پیچھے اثباتِ حیات کے قوانین کارفرما ہیں۔ چناں چہ وہ ایسی کہانیاں لکھتے ہیں جن کے ذریعہ سماجیات اور اخلاقیات کو زندگی کی کسوٹی پر پرکھا جائے۔ پرکھنے کا یہ کام وہ اپنے فنکارانہ تخیل کے ذریعہ کرتے ہیں۔ چناں چہ ان کی کہانیاں زندگی میں رونما ہونے والے واقعات کی رپورٹنگ نہیں ہوتیں، بلکہ وہ زندگی کی تفسیر

بھی ہوتی ہیں اور زندگی کو ایک نئے معنی بھی عطا کرتی ہیں ۔ وہ زندگی کے انتشار کو انتشار کے طور پر پیش نہیں کرتے بلکہ وہ اپنے افسانوں کے لیے ایسے واقعات کا انتخاب کرتے ہیں جن سے زندگی کی تفہیم میں ایک نئی بصیرت حاصل ہوتی ہے ۔

○

بیدی کے افسانے

بیدی کے پہلے افسانوی مجموعہ "دانہ و دام" کا پہلا افسانہ "بھولا" ہے جو آج بھی بیدی کے مشہور ترین اور بہترین افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔

یہ ایک بچّہ کی کہانی ہے جسے سب پیار سے "بھولا" کہتے ہیں۔ بھولا اپنی بیوہ ماں اور بوڑھے دادا کے ساتھ گاؤں میں رہتا ہے۔ وہ اس چھوٹے سے غریب پریوار کی آنکھوں کا تارہ ہے۔ ماں کی بیوگی کی ویرانی میں وہ ایک سدا بہار پھول ہے۔ دادا اسے کہانیاں سناتا ہے اور جب فرطِ محبت سے اس کے سرخ و سپید گالوں کو چومتا ہے تو دادا کی لمبی سفید داڑھی کے بال بھولا کے نتھنوں میں گھس جاتے ہیں اور بھولا چھینکیں کھانے لگتا ہے۔ ہر بچّہ کی مانند بھولا کہانیوں کا دلدادہ ہے اور ایک روز وہ دن کے وقت مچل جاتا ہے کہ دادا اسے کہانی سنائیں۔ دادا اسے سمجھاتا ہے کہ بیٹا! دن کو کہانیاں سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ بھلا بھولا یہ بات ماننے والا تھا۔ روٹھ کر کہنے لگا کہ میں دادا جی کا بھولا نہیں بنتا۔ دادا نے اسے گودی میں لیا اور کہانی سنانے لگا، لیکن سرزنش کے طور پر کہا کہ اب کوئی مسافر راستہ کھو بیٹھے تو اس کا ذمہ دار بھولا ہوگا۔ پھر دادا نے سات شہزادوں اور سات شہزادیوں کی ایک لمبی کہانی اسے سنائی۔ بھولا کو یہ کہانی بہت پسند تھی۔ بھولا ہمیشہ اس کہانی کو پسند کرتا جس کے آخر میں شہزادہ اور شہزادی کی شادی ہو جائے۔ اور دادا نے شادی کا ذکر بڑے جوش کے ساتھ کیا، لیکن اس روز بھولا کے منہ پر خوشی کی کوئی علامت نہ دیکھی، بلکہ وہ ایک افسردہ سا منہ بنائے کا پتا رہا۔

وجہ یہ تھی کہ اس روز بھولا کی ماں نے بتایا تھا کہ بھولا کے ماموں آنے والے ہیں اور

بھولا کے لیے قسم قسم کے کھلونے لائیں گے۔ شام کے وقت جب دادا کھیت سے لوٹا تو اس نے دیکھا کہ بھولا دالان میں کونتا پھاندتا پھر رہا ہے اور لکڑی کے ایک ڈنڈے کو گھوڑا بنا کر اسے بھگا رہا ہے۔ "چل ماموں کے دیس رے گھوڑے، ماموں جی کے دیس"۔ شام ہوتے ہی بھولا دروازے پر جا بیٹھا کہ ماموں آئیں تو ماموں کی شکل دیکھ کر پہلے پہل دوڑ کر ماموں کے آنے کی خبر گھر میں سنائے۔ دیے جل گئے لیکن ماموں نہیں آئے۔ ماں بھی پریشان کہ بھیا اب تک کیوں نہیں آئے۔ شاید کوئی ضروری کام آن پڑا ہو۔ بھولا پوچھنے لگا ماموں کیوں نہیں آئے۔ ماں نے گود میں لے کر کہا شاید صبح آجائیں۔

رات گئے دادا جی نے کہا بتی جلتے رہنے دو۔ گاؤں میں میلے کی وجہ سے چور چکار آئے ہیں جو کہ ننھے ننھے بچّوں کو اغوا کر لے جاتے ہیں۔ پڑوس کے ایک گاؤں میں دو ایک ایسی وارداتیں ہوئی تھیں، اور اسی لیے دادا نے بھولے کو اپنے پاس سُلا لیا تھا۔ دادا نے دیکھا کہ بھولا ابھی تک جاگ رہا ہے اور اس کے بعد دادا کی آنکھ لگ گئی۔ تھوڑی دیر کے بعد جب دادا کی آنکھ کھلی تو دیکھا کہ دیوا ر پر بتی نہیں ہے۔ ہاتھ پسارا تو دیکھا کہ بھولا بھی بستر پر نہ تھا۔ اندھوں کی طرح در و دیوار سے ٹکراتے، ٹھوکریں کھاتے تمام چارپائیوں پر دیکھا۔ بھولا کی ماں کو جگایا، گھر کا کونہ کونہ چھان مارا، بھولا کہیں نہیں تھا۔

گھر میں کہرام مچ گیا۔ مایا نے اپنا سہاگ لٹنے پر بھی اتنے بال نہ نوچے تھے جتنے کہ اس وقت نوچے۔ مایا بے ہوش پڑی تھی۔ اس کے ہاتھ اندر کی طرف مڑ گئے تھے، نسیں کھنچی ہوئیں اور آنکھیں پتھرائی ہوئی تھیں، اور پڑوس کی عورتیں اس کی ناک بند کر کے ایک چمچہ سے اس کے دانت کھولنے کی کوشش کر رہی تھیں۔ اس حالت کو دیکھ کر دادا ایک لمحہ کے لیے بھولے کو بھی بھول گیا۔ ایک ساتھ گھر کے جب دو آدمی دیکھتے دیکھتے چلے جائیں تو اس وقت دل کی کیا کیفیت ہوتی ہے۔ قریب تھا کہ دادا بھی چکرا کر گر پڑتا کہ مایا ہوش میں آگئی۔ دادا مایا کو سمجھانے لگا۔ حوصلہ کرو، بچے اغوا ہوتے ہیں۔ مگر آخر مل بھی جاتے ہیں۔

اس وقت آدھی رات اِدھر تھی اور آدھی رات اُدھر جب پڑوس کا ایک آدمی اِس حادثہ کی خبر بتانے پہنچانے کے لیے جو گاؤں سے دس کوس دور شہر میں تھا۔ روانہ ہوا۔

دفعتاً دروازہ کھلا اور سب نے بھولے کے ماموں کو گھر میں داخل ہوتے دیکھا۔ اس کی گود میں بھولا تھا۔ سر پر مٹھائی کی ٹوکریاں اور ایک ہاتھ میں بتی تھی۔ مایا نے بھائی کو پانی پوچھا نہ خیریت اور اس کے گود سے بھولے کو چھین کر اسے چومنے لگی۔

ماموں نے کہا کہ مجھے کسی کام کی وجہ سے دیر ہوگئی تھی۔ دیر سے روانہ ہونے پر رات کے اندھیرے میں راستہ بھول گیا۔ ایک جانب روشنی دکھائی دی۔ دیکھا کہ بھولا بتی پکڑے کانٹوں میں الجھا ہوا ہے۔ میں ششدر رہ گیا۔ اس کے اس وقت وہاں ہونے کا سبب پوچھا۔ اس نے جواب دیا ——— کہ باباجی نے آج دوپہر کے وقت کہانی سنائی تھی اور کہا تھا کہ دن کے وقت کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ تم دیر تک نہ آئے تو میں نے یہی جانا کہ تم راستہ بھول گئے ہوگے اور بابا نے کہا تھا کہ اگر کوئی مسافر راستہ بھول گیا تو تم ذمہ دار ہوگے نا !!

اس کہانی میں ایک حکایت کی سادگی اور پریوں کی کہانی کا تحیر ہے، لیکن اس کے بیان میں حقیقت نگاری اور جزئیات نگاری کا یعنی جدید افسانوی طریقۂ کار اور تکنیک کا پورا حق ادا کیا گیا ہے۔ اساطیر کی بڑی علامتوں اور کرداروں کو اس چھوٹی سی سیدھی سادی کہانی میں بیدی نے اس طرح بند کیا ہے گویا سمندر کو کوزے میں۔ بچہ معصومیت کی، دادا دانشمندی کی، ماں تیاگ اور ایثار نفسی کی علامت ہے۔ بھولے کے گم ہونے اور پائے جانے میں قدیم اساطیر کی پھول یا خزانہ کی گم شدگی، تلاش اور دریافت کی تھیم ہے۔ افسانہ میں آرکی ٹائپ ہیں لیکن انھیں ٹائپ کی مانوسیت، حقیقت نگاری اور سچائی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس افسانہ میں بیدی کے ابتدائی افسانوں کی تمام خصوصیات نظر آتی ہیں۔ دیہاتی ماحول، عام سیدھی سادی زندگی کی خوشیاں، غم اور خوف اور انسان کے بنیادی جذبات کے تار و پود سے بنی ہوئی وہ فضا جو ایک پریوار اپنے تحفظ کے لیے قائم کرتا ہے اور اس کی ضد اندھیرے کے پردے کے پیچھے چھپی ہوئی وہ دنیا ہے جو ان بوجھی اور ان دیکھی ہے اور جس میں بچوں کے اغوا کے خطرات اور خدشات پلتے ہیں۔ افسانہ' افسانہ رہنے کے باوجود ایک نظم کا تاثر دیتا ہے کیوں کہ معمولی معمولی جزئیات اور تفصیلات میں اساطیری استعاروں کا حسن سمٹ آیا ہے۔

بیدی کے افسانوں میں بچہ، بوڑھا اور عورت تینوں کی بڑی اہمیت ہے اور یہ تینوں

ہی جدید صنعتی تمدن کی زد میں ہیں اور بے انتہا مظلوم ہیں ۔ اپنی کہانی " تلادان " میں بیدی نے ایک ایسے بچّے کی کہانی پیش کی ہے جو غریب دھوبی کے گھر پیدا ہوتا ہے لیکن اس کی صورت شکل طور طریقے سب بابوؤں جیسے ہیں اسی لیے اسے بابو کے نام سے پکارا جاتا ہے ۔ افسانہ کا آغاز اس طرح ہوتا ہے " دھوبی کے گھر کہیں گورا چٹا چھوکرا پیدا ہو جائے تو اس کا نام بابو رکھ دیتے ہیں " سادھو رام کے بابو نے بھی ماں کو حقارت سے " اے یو " اور باپ کو "چل بے" کہنا اس نے نہ جانے کہاں سے سیکھ لیا تھا ۔ رعونت سے بھری ہوئی آواز ' پھونک پھونک کر قدم رکھنا ، جوتوں سمیت چوکے میں چلے جانا ' دودھ کے ساتھ بالائی نہ کھانا ' سبھی صفات بابوؤں والی ہی تو تھیں ۔

ظاہر ہے بابو کی آنکھ سے سماجی اونچ نیچ اور چھوت چھات چھپی نہیں رہ سکتی ۔ وہ جب سکھ نندن اور دوسرے امیرزادوں کے ساتھ کھیلتا تو کسی کو معلوم نہ ہوتا کہ یہ اس مالا کا منکا نہیں ہے ۔ لیکن کاج تہوار کے موقعہ پر اپنے ہم جولیوں کے بیچ اونچ نیچ اور چھوت چھات کا فرق معلوم ہو جاتا ۔ بابو اس فرق کو کہاں قبول کرنے والا تھا گویا یہ اس کے خمیر میں ہی نہیں تھا کہ وہ اپنی اوقات کو سمجھے ۔ اس کے دوست سکھ نندن کے جنم دن پر تلادان دیا جاتا تھا ۔ سکھ نندن کا باپ گاؤں کے اور دور و نزدیک کے سب لوگوں کی بڑی دعوت کرتا ہے سارے نیچ ذات کے لوگ اوپر کے کام کاج میں ہاتھ بٹانے کے لیے بلائے جاتے ہیں ۔ سکھ نندن کو ترازو میں بٹھا کر گندم میں تولا جاتا ہے اور یہ گیہوں نیچی ذات کے لوگوں میں بانٹے جاتے ہیں جن کی قطار میں بابو کی ماں بھی بیٹھی ہوئی ہے ۔ بابو اپنی ذلت محسوس کرتا ہے اور ماں کو ڈانٹتا ہے ۔ " اے یو " اور پھر نفرت سے اپنی ماں کی طرف دیکھتا ہے گویا کہہ رہا ہو " یہ تیری پھٹی ہوئی بے قناعت آنکھیں گندم سے نہیں قبر کی مٹی سے پُر ہوں گی " جب سکھ نندن تل چکتا ہے اور بابو اس سے ملنے کے لیے آگے بڑھتا ہے تو سکھ نندن اس سے کہتا ہے " بابو جاؤ ۔ ابھی میں نہیں آسکتا " اور پھر ایک مغرور انداز سے اپنے زر دوختہ کوٹ اور بابو کی طرف دیکھتا ہوا بولا ۔ " کل آنا بھائی ۔ دیکھتے نہیں ہو ۔ آج مجھے فرصت نہیں ہے ۔ جاؤ " پھر بابو کی ماں کی کرخت آواز آئی " بابو ! تیرا ستیاناس طون (طاعون) مارے ۔ گھس جائے تیرے پیٹ میں ماتا کالی ۔ ..... آتا کیوں نہیں ..... دو سو کپڑے پڑے ہیں ۔

بابو کو یہ محسوس ہوا کہ نہ صرف سکھ نندن نے اس کے جذبات کو ٹھیس لگائی ہے اور وہ

اس کے ساتھ کبھی نہیں کھیلے گا، بلکہ اس کی ماں جس کے پیٹ سے وہ ناحق پیدا ہوا تھا، وہی عورت جس سے اسے دنیا میں سب سے زیادہ پیار کی توقع ہے، وہ اس سے ایسا سلوک کرتی ہے۔ کاش میں اس دنیا میں پیدا ہی نہ ہوتا۔

آپ دیکھیں گے کہ افسانہ آہستہ آہستہ بابو میں ایک المیہ کردار کی صفات پیدا کر رہا ہے، ایک ایسا المیہ کردار جس کے پیدا ہونے سے مروجہ سماجی نظام میں اتھل پتھل پیدا ہو جاتی ہے لیکن بابو بچہ ہے، اس لیے المیہ کردار کی فطری سرکشی بلند ہونے سے پہلے ہی اسے خاکستر کا ڈھیر بنا دیتی ہے۔ بابو خود میں اور اونچے ذات والے بچوں میں کوئی فرق نہیں کرتا، لیکن یہ فرق اسے یاد دلایا جاتا ہے اور اس کا ذہن اس فرق کو سمجھنے سے قاصر ہے۔ بابو چوں کہ المیہ ڈرامے کا ہیرو نہیں، بلکہ ایک بچہ ہے اس لیے اس میں بغاوت کسی عمل کی صورت میں ظاہر نہیں ہوتی۔ اس کا عمل اس کی ذلت کی برداشت تک محدود ہے اور مرتا بھی ہے المیہ ہیرو کی نہیں ایک بچہ کی موت۔ لیکن مرتے مرتے بھی اپنی باغیانہ آگہی کا ثبوت دے جاتا ہے۔ اس پر چیچک کا حملہ ہوتا ہے اور جب وہ تیز بخار میں بھُن رہا ہوتا ہے تو سکھ نندن کی ماں اس کے یہاں کپڑے لینے آتی ہے۔ جیوتشی کے کہنے پر بابو کی ماں اسے ترازو پر رکھتی ہے اور دوسرے پلڑے میں گندم اور دوسری اجناس ڈالتی ہے یہ صدقہ بابو کا تلادان ہے۔ بابو نے اپنے آپ کو تلتا ہوا دیکھا تو ایک خاص قسم کا روحانی سکون محسوس کیا۔ اس نے دروازے میں بیٹھی ہوئی سکھ نندن کی ماں کو دیکھا۔ چار دن کے بعد پہلی مرتبہ کچھ کہنے کو زبان کھولی اور اتنا کہا "اماں —— کچھ گندم اور ماش کی دال دے دو سکھی کی ماں کو، کب سے بیٹھی ہے بے چاری" —— کچھ دیر بعد بابو پھر بولا: "اماں اماں آج میرا جنم دن ہے"۔ سادھو رام پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا اور بولا: "ہاں بابو بیٹا آج جنم دن تیرا۔ بابو...... بیٹا" بابو نے اپنے جلتے ہوئے جسم اور روح سے تمام کپڑے اتار دیے گویا ننگا ہو کر سکھی ہو گیا اور آہستہ آہستہ آنکھیں بند کر لیں۔

بابو کے جنم سے سماجی نظام میں کوئی تراڑ نہیں پڑی، لیکن اس کی پیدائش اس نظام کے تضادات کو روشن کر گئی اور اس کی موت نے بتا دیا کہ گو اس کے پاس ان تضادات سے لڑنے کی طاقت نہیں لیکن وہ مر کر یہ ثابت کرتا گیا کہ بچے تو سبھی ایک جیسے ہوتے ہیں اور قدرت انسان کو آزاد پیدا کرتی ہے لیکن انسان کا قائم کردہ سماجی نظام ہر بچہ کو آزاد اور

برابری کی زندگی جینے کی اجازت نہیں دیتا۔ اس لیے زندگی نہیں موت ہی اس کے حق میں اچھی ہے۔ ایسے سرکش شعلوں کا نہ پیدا ہونا ہی بہتر ہے لیکن قدرت ایسے شعلے پیدا کرتی ہے اور ان کی پیدائش اور موت دونوں نظامِ وقت کے لیے چیلنج ثابت ہوتے ہیں۔ افسانہ کی رمزیت میں یہ المیہ صورت حال پنہاں ہے اور یہی چیز افسانہ کو ایک گہرا درد عطا کرتی ہے۔ افسانہ میں موجود جذباتیت کو یہ المیہ بعد توازن عطا کرتا ہے، اور بابو کا شوخ بچپن اس بات کی نگہداشت کرتا ہے کہ افسانہ کو بطور المیہ کے نہ پڑھا جائے۔ یہی متضاد فنکارانہ رویے افسانہ کو پہلودار بناتے ہیں اور اسے صریح بغاوت یا المناکی، یا طنز اور جذباتیت کے ان خدشات سے محفوظ رکھتے ہیں جن کا سامنا اونچ نیچ اور چھوت چھات پر لکھنے والے فنکاروں کو عموماً کرنا پڑتا ہے۔

"چھوکری کی لوٹ" میں بیدی نے بچّہ کی معصومیت کی آنکھوں سے ہندوستان کی تہذیبی زندگی کی عکاسی کی ہے۔ افسانہ میں تہذیبی زندگی کا مرکز گھر کا آنگن ہے جہاں رت جگے ہوتے ہیں، لڑکیاں بیاہ کے گیت گاتے ہوئے جوان ہوتی ہیں، بیاہ دی جاتی ہیں اور ان کی جگہ دوسری لڑکیاں لے لیتی ہیں۔ شادی بیاہ کی تقریبات، تیاریاں، پکوان، رسم ورواج، دلہن کی رخصتی، بابل کے گیت، گھروالوں کا رونا دھونا، یہ سب پرسادی رام دیکھتا ہے، کچھ سمجھ پاتا ہے، کچھ سمجھ نہیں پاتا، اچھا لگتا ہے اور اچھا نہیں بھی لگتا کیوں کہ اپنی بہن رتنی، پرسادی رام کی تائی کی لڑکی کے ساتھ اسے کھیلنے اور سردیوں کی راتوں میں اس کے گرم بدن کے ساتھ چمٹ کر سو رہنے کی عادت تھی۔ اور اب رتنی کی شادی ہو گئی اور وہ گھر میں اکیلا رہ گیا۔ لیکن سال بھر بعد جب رتنی ایک ننھا منّا بچّہ لے کر آتی ہے تو پرسادی رام خوش ہو جاتا ہے کہ اسے کھیلنے کے لیے رتنی سے بھی اچھی چیز مل گئی اور وہ سوچتا ہے کہ بالآخر چھوکری کی لوٹ اتنی بری چیز بھی نہیں ہے۔ ہماری تقریبات میں غم اور خوشی کے جو ملے جلے دھارے ہوتے ہیں کہ شادی کی خوشی اور لڑکی کی رخصتی پر رونا دھونا، ان کو بیان کرنے کا اس سے بہتر طریقہ نہیں ہے کہ انھیں بچّے کی آنکھ سے دیکھا جائے جسے کچھ سمجھ نہیں آتا ہے، ایک ہی بات اچھی بھی لگتی ہے اور احمقانہ بھی کیوں کہ رسم ورواج میں یہ عناصر باہم ملے جلے رہتے ہیں۔

بیدی نے جس طرح بچّوں پر افسانے لکھے اسی طرح بوڑھوں پر بھی افسانے لکھے "غلامی"، "وہ بڈھا" "مکتی بودھ" "باپ بکاؤ ہے" "صرف ایک سگریٹ" ایسے افسانے ہیں جن میں بوڑھوں کی نفسیات کا گہرا مطالعہ ملتا ہے۔ "غلامی" ایک ایسے بوڑھے کی

کہانی ہے جو ملازمت سے سبک دوش ہو جانے کے بعد گھر میں بیٹھا بیٹھا اُکتا جاتا ہے اور وقت کسی طرح کاٹے نہیں کٹتا ۔ اتفاق سے ایک روز وہ اسی پوسٹ آفس میں کسی کام سے جاتا ہے جہاں وہ ملازم تھا اور پھر پوسٹ آفس میں جانا اور چھوٹے موٹے کام کرتے رہنا اس کا معمول بن جاتا ہے یکم کی صبح کو جب وہ پنشن لینے گیا تو حسبِ دستور تو تمیس بورڈ پڑھنے لگا ۔ ڈاکخانہ کو شہر کے ایک گنجان آباد علاقہ میں ایک اکسٹرا ڈپارٹمنٹل ڈاک خانہ کی ضرورت تھی اور اس کے لیے پچیس روپیے مع کرایہ مکان اور اسٹیشنری ملتے تھے ۔ پولھورام نے یہ نوکری کرلی ۔ اب وہ صبح آٹھ بجے ہی گھر سے نکل جاتا تھا اور رات کو دیر سے گھر آتا تھا ۔ کام کی کثرت سے اس کا دمہ جو کہ معمولی حالت میں تھا خوفناک صورت اختیار کرگیا ۔ بسا اوقات منی آڈر بک کرتے کرتے اسے دورہ پڑتا تو پیسے ، بیمے ، رسیدیں سب میز پر بکھر جاتیں ۔ اس کا منہ سرخ ہو جاتا ۔ آنکھیں پتھرا جاتیں اور منہ میں سے کف کے چھینٹے اڑکر کھڑکی میں سے داخل ہونے والی روشنی کی کرن میں ایک ہیبت ناک قوسِ قزح کا رنگ بھرتے ۔ پبلک کے آدمی کاؤنٹر پر بکھرے ہوئے پیسوں کو اس کے لیے سمیٹتے اور بڑے رحم کی نگاہوں سے اس بوڑھے کی طرف دیکھتے اور کہتے " ڈاکخانہ کیوں نہیں اس بوڑھے کو پنشن دے دیتا ۔"

اگر پولھورام کام کا غلام تھا اور اس کی زندگی میں سوائے کام کے کسی اور نوع کے حسن و نشاط کا دخل نہیں تھا تو " وہ بڈھا " میں بیدی نے ایک ایسے بوڑھے آدمی کا کردار پیش کیا ہے جو زندگی کی رعنائیوں کا شناسا ہے اور اس کا پرستار ہے ۔ وہ ایک خوبصورت لڑکی کو پیار بھری نظروں سے دیکھتا ہے لیکن عورت کے حسن کی سَرِیَّت اس کے لیے اس قدر استعجاب انگیز ہوتی ہے کہ اس کی حسن شناسی میں ہوس کا کوئی شائبہ نہیں ہوتا ۔ لیکن لڑکی کو یہ بات سمجھ میں نہیں آتی وہ اسے گندے ذہن والا بوڑھا سمجھتی ہے ۔ بوڑھا لڑکی کو مستقبل میں جنم دینے والی ماں کی صورت میں دیکھتا ہے ۔ ایک ایسی لڑکی جو زرخیز زمین کی صورت سنتانوں کو جنم دے ۔ اس واقعہ کے کچھ عرصہ بعد لڑکی کی شادی ہو جاتی ہے اور وہ اپنے سسر کے پاؤں چھوتی ہے تو اسی بوڑھے کی آواز آتی ہے جو دلہن کے سر پر ہاتھ رکھ کر کہتا ہے ، " سوتم —— آسُکیں ، بیٹی ۔ نظر جب زندگی کی بہاروں کی ادا شناس ہو تو وہ لڑکوں کے لیے بہو پسند کرنے میں سونے چاندی کے زیورات اور جہیز کی رقم پر نہیں پڑتی بلکہ لڑکی میں ازلی عورت کے پُراسرار حسن کی ادا شناس بنتی ہے ۔

" صرف ایک سگرٹ " کا مرکزی کردار سنت رام ہے ۔ سنت رام بوڑھا ہو رہا ہے اور اپنی بیوی اور بچوں کے ساتھ اس کے تعلقات میں نہایت حساس قسم کی تبدیلیاں آرہی ہیں۔ بیدی لکھتے ہیں :

" سنت رام پر وہ وقت چلا آیا تھا جب کہ جوانی ایک بار پھر عود کر آتی ہے ۔ آدمی کئی بار بدنامی سے بال بال بچتا ہے ' پہلے کی سی طاقت کے ساتھ شعور اور تجربہ بھی شامل ہوجاتے ہیں اور ایک پختگی اور رسیدگی پا جانے سے انسان خود ہی اپنے آپ میں تعفن پیدا کرلیتا ہے اور تھوڑے پانی والے پوکھر کی کیچ میں بھینس کی طرح لوٹنے لگتا ہے ۔ یا غالباً اس کی وجہ بھی وہی گھاٹا تھی جو سنت رام نے اپنے کاروبار میں کھایا تھا اور مالی طور پر اپنے آپ کو غیر محفوظ پانے کا احساس محبت کے غیر محفوظ ہونے کے احساس میں بدل گیا تھا "

سنت رام ایک بڑی اڈورٹائزنگ ایجنسی کا مالک ہے اور کاروبار میں خسارہ ہونے کے باعث وہ غیر محفوظ ' چڑچڑا اور زود رنج بن گیا ہے ۔ وہ اپنی بیوی کو دھون کہتا ہے کیوں کہ اسے کپڑے دھونے کا خبط ہے ۔ دوسرا خبط رات کو اپنے ہاتھ پاؤں دبوانے کا ہے دبانے کی اس مصیبت سے سنت رام تو کیا اس کے بچوں تک کو چڑ تھی ۔ پھر مصیبت یہ تھی کہ دھون کو پتہ ہی نہ چلتا تھا کہ اسے درد کہاں ہو رہا ہے ۔ جہاں ہاتھ رکھو درد اس سے ہمیشہ تھوڑے پرے ہوتا تھا ۔ یوں جگہ ڈھنڈواتے ڈھنڈواتے وہ سارا بدن دبوالیتی تھی ۔ کوئی کہے یہ اس کی چالاکی تھی تو ایسی بات نہیں ۔ اسے واقعی پتہ نہ چلتا اور آخر یہ فیصلہ ہوتا کہ سارا بدن دکھ رہا ہے ۔ ساتھ کے کمرے میں لاڈو سنت رام کی شادی شدہ لڑکی جو اپنی سسرال سے آئی تھی کچھ ایسی بے خبری میں سو رہی تھی گویا اس کا کوئی میاں ہی نہ ہو ۔ اس کے ساتھ اس کا بچہ سو رہا تھا ۔ چھوٹے دو بچے لڑکا اور لڑکی اپنے ماموں کے ہاں گوٹ گاؤں گئے تھے ۔ بڑا بیٹا پال یہیں تھا جس کے خراٹے سنائی دے رہے تھے ۔ دیکھتے دیکھتے دیکھتے وہ بڑا ہو گیا تھا اور سنت رام کے تسلط سے نکل گیا تھا ۔ پہلے سنت رام اسے اس کی غلطی پر ڈانٹتا تھا تو وہ مختلف طریقوں سے احتجاج کرتا تھا ۔ ماں سے لڑنے لگتا ' چائے کی پیالی اٹھا کر کھڑکی سے پھینک دیتا لیکن اب وہ باپ کی ڈانٹ کے بعد خاموش رہتا تھا ۔ سنت رام چاہتا تھا کہ وہ اس کی بات کا جواب دے اور جب وہ کبھی جواب دے دیتا تو سنت رام اور بھی

آگ بگولا ہو اُٹھتا۔

سنت رام کو رات کو سگرٹ کی طلب محسوس ہوئی۔ سگرٹ اس کے پاس تھی نہیں۔ اس نے اپنے بیٹے پال کے پیکٹ میں سے جس میں صرف دو سگرٹ تھے ایک پی لیا اور چوں کہ وہ پال سے ڈرتا تھا اس لیے اس نے پال کی خاموشی کا یہ مطلب نکالا کہ وہ سنت رام کے سگرٹ پینے پر ناراض ہے حالاں کہ خاموشی کی اصل وجہ ماں کے ساتھ جھگڑا تھا۔ دیکھیے بیدی انسانی کمزوریوں پر مبنی غلط فہمیوں سے کیسی نازک نفسیاتی صورتِ حال پیدا کرتے ہیں۔ سنت رام پال کے لیے اسٹیٹ ایکسپرس کا ایک کارٹن منگواتا ہے۔ ادھر پال باپ کے لیے رشین سو برانیٰ کا ایک پیکٹ لاتا ہے۔ مگر سنت رام جو بیٹے سے ڈرتا بھی تھا اور اسے چاہتا بھی تھا پال کی اس حرکت کو اپنے لیے توہین سمجھا۔ اس نے پورا پیکٹ پال کے منہ پر کھینچ مارا! اور غصے میں نہ کہنے کی باتیں کہہ گیا۔ ایک سگرٹ کیا پی لیا ہے اس کا۔ اس کے عوض پورا پیکٹ لاکر دے رہا ہے۔ تب پال کہتا ہے کہ مجھے تو کچھ معلوم ہی نہیں۔ اس سے پہلے کہ غصے سے کانپتا ہوا سنت رام دھڑام سے نیچے گر جاتا پال اسے تھام لیتا ہے اور اس کے گلے لگ کر پھوٹ پھوٹ کر روتا ہے "معاف کردو، مجھے معاف کردو پتا!"

دوسرے روز وہ صبح چار بجے اٹھتا ہے اور اپنے بچّوں کے کمرے میں چلا جاتا ہے۔ سٹیٹ ایکسپرس کا کارٹن وہ پال کے سرہانے رکھ دیتا ہے۔ سنت رام کا جی چاہا کہ وہ آگے بڑھ کر پال کا چہرہ چوم لے۔ لیکن کہتے ہیں سوتے میں بچّے کا چہرہ نہیں چومتے۔ اس نے پھر بچّوں کی طرف دیکھا اور پھر پیار بھرا تھا کے لیے پوجا کے کمرے کی طرف چل دیا۔

افسانہ میں کیسے شدید جذباتی طوفان اٹھتے ہیں اور ان طوفانوں کا سبب بڑے واقعات نہیں ہیں بلکہ زندگی کے روزمرّہ کی معمولی وجوہات ہیں۔ ان طوفانوں میں گھرے ہوئے آدمی کی اعصابی پریشانیوں کو بیدی نہایت گہری نفسیاتی بصیرت سے پیش کرتے ہیں۔ ساتھ ہی بے شمار نفسیاتی اور اخلاقی گتھیاں الجھی ہوئی ہوتی ہیں اور بیدی کی نظر تصویر کے دونوں رخوں پر پڑتی ہے۔ سنت رام کی بیوی کا کردار ایک بے وقوف، اعصابی مریض اور سب کو دبا کر رکھنے والی عورت کی صورت میں سامنے آتا ہے لیکن تصویر کا دوسرا رخ اس وقت سامنے آتا ہے جب وہ کہتی ہے:

"پہلے یتیم بھائی بہنوں کے سلسلے میں مجھے ڈانٹتے لڑتے جھگڑتے رہے۔ پھر

دوست مجھ پر لاد دیے۔ ایک ہاتھ سے بچے کھلا رہی ہوں اور دوسرے سے روٹیاں پکار ہی ہوں ان چرکٹوں کے لیے۔ اب قصائی اولاد کے حوالے کر دیا۔ اتنی جھوٹ دے دی پیسے کپڑے کی جس سے وہ نالائق نکل آئے سب کے سب۔ اور اب بیٹے کی یہ ہمت کہ وہ تمھارے ہوتے ہوئے مجھے آنکھیں دکھائے۔"

"صرف ایک سگریٹ" بڑھاپے کی نفسیات کا انسانی رشتوں کی روشنی میں نہایت ہی دردمندانہ مطالعہ پیش کرتا ہے۔ وہ وقت انسان پر بڑا کڑا ہوتا ہے جب قوتیں مضمحل ہو جاتے ہیں لیکن آرزوئیں جاگ اٹھتی ہیں، جب وہ لوگ بیگانے ہو جاتے ہیں جن کی سب سے زیادہ ضرورت ہوتی ہے، جب بیوی میں دلچسپی کم ہو جاتی ہے اور نوجوان سکریٹری کے لیے ہوس بیدار ہو جاتی ہے، جب سب کچھ کمانے کے باوجود زندگی کی لاحاصلی کا احساس شدید ہو جاتا ہے۔ بیدی زندگی کے اس تاریک وقت کے گہرے نباض ہیں اور وقت کی دھڑکن کو امید و مایوسی کے دھندلکوں میں پرکھنے پر بڑی مہارت رکھتے ہیں۔

بیدی کے ابتدائی افسانوں میں ایک اہم افسانہ "گرم کوٹ" ہے۔ یہ بھی ایک نچلے متوسط طبقہ کی زندگی کہانی ہے۔ زندگی کو دیکھنے کا بیدی کا نقطۂ نظر اس قدر انسان دوست ہے کہ وہ کبھی یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں کہ عزت اور تنگ دستی زندگی کو اس قدر بدصورت اور بھیانہ بنا دیتے ہیں کہ اس میں رومانس کی کوئی گنجائش ہی نہیں رہتی۔ یہ ایک معمولی کلرک کی کہانی ہے جسے بیوی بچوں کو پیٹ بھر روٹی کھلانے کے لیے بہت سی ضروریات ترک کرنی پڑتی ہیں۔ شوہر اپنی بیوی شمی کو گیلی لکڑیوں پر چولھا پھونکتے اور آنکھوں کو دھوئیں سے لال انگارہ ہوتے دیکھتا ہے تو سوچتا ہے کہ اس دفعہ بھی کم بخت منگل سنگھ نے لکڑیاں گیلی بھیج دیں۔ ان پُرنم آنکھوں کے لیے میں منگل سنگھ تو کیا پوری دنیا کے ساتھ جنگ کرنے کو آمادہ ہوں۔ ادھر شمی لکڑیاں چیخنے کے بعد آتی ہے اور شوہر کے شانہ پر سر رکھ کر پھٹے ہوئے گرم کوٹ میں پتلی پتلی انگلیاں داخل کر کے کہتی ہے "اب تو یہ بالکل کام کا نہیں رہا۔"

بس ایسے ہی روزمرہ کے معمولی واقعات سے بیدی ایک غریب کلرک کی زندگی میں رومانس تلاش کر لیتے ہیں۔

افسانہ کا ایک دلچسپ موڑ وہ ہے جب دس روپے کا ایک نوٹ جسے لے کر کلرک بازار

میں بچوں اور بیوی کی منگوائی ہوئی چیزیں خریدنے جاتا ہے اور نوٹ یکایک پھٹی جیب سے غائب ہو جاتا ہے۔ غم اور نا امیدی کے شدید جذبات کے تحت کلرک رات کو ریلوے لائن کے ساتھ ساتھ چلتا رہتا ہے۔ اس عرصہ میں ایک مال گاڑی اور پھر شنٹنگ کرتا ہوا انجن گزر جاتا ہے۔ کلرک دریا کے پل کی طرف چل دیتا ہے۔ چاندنی رات میں سردی کے باوجود کالج کے چند منچلے نوجوان کشتی چلا رہے تھے۔ کشتی چلانے والا لڑکوں کو کہہ رہا تھا کہ اس موسم میں راوی کا پانی گھٹنے سے زیادہ کہیں نہیں ہوتا۔ نوٹ گم کرکے قدرت نے کس بے دردی سے کلرک کی ایک حسین مگر بہت سستی دنیا برباد کر دی ہے۔ جی تو چاہتا تھا وہ بھی ڈوب کر یا ریل کے نیچے آکر قدرت کا ایک شاہکار توڑ پھوڑ کر رکھ دے بیدی نے ریلوے لائن اور دریا میں خودکشی کے امکانات کا بیان محض خارجی منظر نگاری کے ذریعہ کیا ہے اور اس طرح کلرک کے تاریک اندیشوں کو اس قدر ناگوار نہیں بنایا کہ وہ افسانہ کی ہلکی پھلکی طربیہ فضا کو زہرناک کر دے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ کلرک کی زندگی باوجود تنگ دستی کے اپنے بیوی بچوں کے ساتھ پُرمسرت ہے اور اس طرح جینے کی لگن خواہش مرگ پر غالب آتی ہے۔

دراصل دس روپے کا نوٹ کہیں گما نہیں تھا بلکہ جیب میں سوراخ کے راستہ کوٹ کے استر میں غائب ہو گیا تھا۔ سرسراتے کاغذ کے اس ٹکڑے کو کھسکا کر وہ نوٹ کو جیب میں واپس لاتا ہے اور اس نعمت غیر مترقبہ کی بازیافت پر خوش خوش گھر لوٹتا ہے۔ بیوی بچوں کے ساتھ بیٹھ کر از سر نو خریدی جانے والی چیزوں کی فہرست تیار ہوتی ہے، لیکن بیوی فہرست کے کاغذ کو چاک کر دیتی ہے اتنے قلعے مت بناؤ، پھر نوٹ کو نظر لگ جائے گی کلرک بیوی کو کہتا ہے تم ہی جاکر چیزیں خرید لاؤ۔ اور بیوی پڑوسن کے ساتھ بازار جاتی ہے۔ باپ بچوں کو سنبھالتا ہے جو اس کے لیے مشکل کام ہے کیوں کہ بچے سنبھالنے کی اسے عادت نہیں ہوتی، اور بچے گلاب جامن کے انتظار میں ماں کے آنے کی راہ دیکھتے ہیں۔ بیوی آتی ہے اور اس کے ہاتھ میں گرم کوٹ کے کپڑے کا بنڈل ہوتا ہے۔ "میرے گلاب جامن" بچہ کہتا ہے اور ماں اس کے منہ پر ایک چپت لگا کر اسے خاموش کر دیتی ہے۔ ایسا نہیں کہ ماں کو بچوں سے محبت نہیں لیکن وہ جانتی ہے کہ باپ کی ضرورت بچوں کے چٹخارے سے زیادہ ہے۔ باپ اپنے لیے کچھ بھی نہیں خریدتا تو باپ کی ضرورتوں کا خیال کرکے ماں اپنی اور بچوں کی ضروریات کو وقتی طور پر ملتوی کر دیتی ہے۔ ایک دوسرے کے لیے ایثار نفسی کا یہ جذبہ

اس پریولاد کی خوشی کا ضامن ہے۔

"من کی من میں" اور "کوارنٹین" دو ایسے افسانے ہیں جن میں بیدی یہ دکھانے کی کوشش کرتے ہیں کہ عام آدمیوں میں بھی دردمندی اور کریم النفسی کی وہ مثالیں ملتی ہیں جو عموماً سنتوں اور ولیوں کی روحانی شخصیت کی صفات ہوتی ہیں۔ ان دو افسانوں کے کردار مادھو اور بھاگو کو بیدی سنت بنا کر پیش نہیں کرتے بلکہ معمولی آدمیوں کے طور پر ہی پیش کرتے ہیں اس قدر معمولی آدمی کے ان کے غیر معمولی ہونے کا احساس ہی نہیں ہوتا، یہاں تک کہ ان کی ایثار نفسی اور انسانی دردمندی کا جذبہ بھی انھیں غیر معمولی نہیں بناتا تو گویا بیدی عام آدمی کو سنت بنا کر پیش نہیں کرتے بلکہ یہ دکھاتے ہیں کہ سنت کی اعلیٰ ترین صفات بھی ایک عام آدمی میں ہوسکتی ہیں لیکن چونکہ ہم عام آدمی اور اس کے معمولی کاموں کو ظاہر بین نظروں سے دیکھنے کے عادی ہیں اس لیے سمجھتے ہیں کہ مثلاً بھاگو تو ہے ہی ایک مہتر، اگر پلیگ کے مریضوں کی دیکھ بھال وہ جاں فشانی سے کرتا ہے تو یہ تو اس کا کام ہے، دوسرے لوگ بھلا اس کی طرح گندگی میں کام کیسے کرسکتے ہیں، اس لیے اس کے کام میں ہمیں کوئی غیر معمولی پن نظر نہیں آتا۔ لیکن اس کا کام اس قدر غیر معمولی ہوتا ہے کہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ بھاگو میں ایک سنت کی روح چھپی ہوئی ہے۔ اس کے باوجود ہم بھاگو کو ایک سنت کی طرح دیکھتے ہیں نہ پوجتے ہیں۔ وہ افسانہ میں ایک مہتر ہی رہتا ہے۔ ایک معمولی آدمی جو اپنے اندر ایک غیر معمولی دل رکھتا ہے نہ تو سماج اس کی قدر پہچانتا ہے نہ اسے اس بات کی فکر ہوتی ہے کہ اس کی قدر کی جائے۔ گویا بیدی معمولی آدمی کو ہیرو بنا کر یا اس کے قد کو بڑھا کر اسے غیر معمولی نہیں بناتے بلکہ اس کے اندر جھانک کر، اس کے عمل کے سرچشموں کی تلاش کر کے یہ دکھاتے ہیں کہ ان معمولی آدمیوں کے معمولی کاموں کے پیچھے کیسی زبردست روحانی طاقتیں رہی ہوئی ہوتی ہیں۔

"من کی من میں" کا مادھو ایک سیدھا سادا آدمی ہے گھر کے لوگ اسے مٹی کا مادھو سمجھتے تھے تو سمجھا کریں، وہ تو ایک سمجھدار آدمی تھا۔ اس کی بیوی کلکارنی بھی سمجھدار عورت تھی لیکن مادھو کی سمجھ عام آدمی کی سمجھ سے بلند تھی۔ وہ دوسروں کے دکھ درد کو سمجھتا تھا لیکن کلکارنی دنیادار عورت کی طرح گھریلو اور سیدھی سادی عام اخلاقی باتوں ہی کو سمجھتی تھی۔ کلکارنی زندگی کے روشن پہلو اور مادھو تاریک پہلو دیکھنے کا عادی تھا۔ مادھو کی قنوطیت

اس قدر نمایاں تھی کہ جو کوئی اسے بازار میں ملتا بجائے رام جی کہنے کے کہتا " کہو بھائی مادھو من کی من میں رہی " قنا کا نمایندہ اور قنوطیت کا علم بردار فی الفور ایک گہرا ٹھنڈا سانس لیتا اور کہتا " ہاں بھئی من کی من میں رہی "

گاؤں میں ایک بیوہ امبو رہتی تھی۔ اگر اسے سماج کے حال چھوڑ دیا جاتا تو بیچاری کبھی کی تباہ ہو چکی ہوتی۔ مادھو کو اس کی مدد کرتا دیکھ کر لوگ کئی طرح کے بہتان لگاتے اور امبو کی دشمنی میں کلکارنی سب سے آگے تھی۔ مادھو کے برعکس کلکارنی کا عقیدہ تھا کہ جو آپ کھایا سو کھایا جو کھلایا سو گنوایا۔

مکر سکرانتی کے تہوار کے دن جب مادھو کلکارنی کے لیے نہ ہنسلی یا زیب لاتا ہے نہ ہی گھر آتا ہے بلکہ اس مقصد کے لیے دیے گئے پیسے امبو کی کسی اہم ضرورت پورا کرنے کے لیے خرچ کر آتا ہے تو کلکارنی کا غصہ انتہا کو پہنچتا ہے۔ رات گئے جب مادھو لوٹتا ہے تو کلکارنی دروازہ نہیں کھولتی اور مادھو باہر سردی میں اکڑا پڑا ہوتا ہے۔ کلکارنی اسے اندر لاتی ہے ' انگیٹھی جلا کر اس کا بدن گرم کرتی ہے اور اس کے پاؤں پر سر رکھ دیتی ہے۔ لیکن مادھو کو نمونیا ہو گیا ہوتا ہے کلکارنی کہتی ہے نمونیا وغیرہ کچھ نہیں۔ امبو نے کچھ کر دیا ہو گا۔ وہ تعویز گنڈے جانتی ہے۔ اگر وہ گزشتہ شب کے واقعہ کو نگاہ میں رکھتے ہوئے اپنا قصور مان لیتی تو دیوی سے کم کیب ہوتی ۔ امبو مادھو کی طبیعت دیکھنے آتی ہے تو وہ اسے اندر آنے نہیں دیتی۔ مادھو کو اس کا بڑا غم ہے۔ مادھو کلکارنی سے کہتا ہے کہ مرتے ہوئے پتی کو وچن دو کہ مرنے کے بعد تم اس کی خبر گیری کرتے رہو گے۔ اور مادھو مرجاتا ہے۔

کلکارنی کی طرح وہ لوگ جو مذہبی اور سماجی اخلاقیات کی سطح پر جیتے ہیں وہ دکھاوے خود اطمنانی اور خود فریبی کی سطح ہے۔ کلکارنی کی رجائیت اسی معنی میں سطحی ہے اور مادھو کی قنوطیت ایک گہری غیر اطمینانی کا نتیجہ ہے ——— وہ غیر اطمنانی جو ایک نرم دل آدمی کو چاروں اور دکھ دیکھ کر بے قرار کر دیتی ہے اور وہ اپنی کھال میں اطمنان بھری زندگی جینے سے انکار کر دیتا ہے۔ کلکارنی بیماری میں چاہے مادھو کی خدمت کرے یا امبو کو دھکے دے کر نکال دے اس کا اچھا یا برا عمل دونوں اسے اطمنان بھی بخشیں گے اور اعمال صحیح نظر آئیں گے۔ ایسے لوگ نہ تو سماجی ناانصافیوں کو دیکھ سکتے ہیں نہ دوسروں کے ساتھ

اپنی ناانصافی اور خراب سلوک کی آگہی حاصل کرتے ہیں۔ مادھو کا انسانی ہمدردی کا جذبہ سچا اور پرخلوص ہے اور بینیہ یانیکی کرنے کے خود پسندی کے احساسات سے پاک ہے۔ صرف ایسے پاکیزہ جذبہ کی موجودگی میں آدمی بے خوف اور بے غرض ہو کر دوسروں کے درد میں شریک ہو سکتا ہے۔ بات صرف اتنی ہے کہ مادھو سے دوسروں کے دکھ درد دیکھے نہیں جاتے۔ وہ کہتا ہے کہ مجھ سے کسی بھائی یا بہن کو دکھی دیکھ کر مدن اور رتی کے سہیلے گئے نہیں جاتے۔

گوارنیٹن کا بھارگو اپنی ذات کا ذرہ برابر خیال کیے بغیر پلیگ کے مریضوں کی ایسی دیکھ بھال کرتا ہے جو صرف اس شخص میں ممکن ہے جس کی ذات خلق خدا کی خدمت کے جذبہ میں ایسی تحلیل ہو گئی ہو کہ احساس ذات باقی تک نہ رہے۔ بھارگو نو عیسائی ہونے کے سبب یسوع مسیح کی تعلیمات کا بھی اس پر گہرا اثر ہے۔ اس افسانہ میں بھی بیدی بھارگو اور ڈاکٹر کے کرداروں کے تقابل کے ذریعہ انسان اور سنت کے کردار کا مطالعہ پیش کرتے ہیں جیسا کہ " من کی من میں " مادھو اور کلکارنی کے کرداروں کے تضادات کے ذریعہ پیش کیا تھا فرض شناس ڈاکٹر اور بھارگو کے خدمت کے جذبہ میں صرف ڈگری کا فرق ہے۔ ڈاکٹر بہت اچھا انسان ہے لیکن اپنی انسانیت کی حدود میں قید ہے۔ بھارگو ان حدود سے سر بلند ہو کر سنت یا ولی کی سطح پر پہنچ جاتا ہے۔ انسانیت کو ہم دیکھ سکتے ہیں، اس کی صفات کو ہم پہچانتے ہیں اور اس کی قدر شناسی کے طور طریقوں اور آداب سے ہم واقف ہوتے ہیں۔ اسی لیے اسپتال کی کمیٹی پلیگ کے دوران ڈاکٹر کی خدمات کے عوض اسے روپوں کی تھیلی اور سپاسنامہ پیش کرتی ہے۔ ولی کی صفات باطنی ہوتی ہیں اس لیے ظاہر بین نظریں انھیں دیکھ نہیں سکتیں، بلکہ وہ تو ولی کے طور طریقوں کو سمجھ بھی نہیں سکتیں۔ بھارگو حفظانِ صحت کے تمام اصولوں کو بالائے طاق رکھ کر، چھوت کا کوئی بھی خوف رکھے بغیر، مریضوں کے منہ سے منہ بھڑا کر ان کی ایسی خدمت کرتا ہے جسے عقلِ عامہ سے سمجھا تک نہیں جا سکتا تھا۔ بھارگو کو موت کا بالکل خوف نہیں تھا اور یہ بے خوفی خودی کی مکمل نفی سے پیدا ہوئی تھی۔ انسانیت اس خودی کے چکر سے باہر نہیں نکل پاتی۔ یہ خودی ہی ہے جو انسان کے اخلاقی عمل کو کسی نہ کسی انسانی کمزوری کے دائرے میں محدود رکھتی ہے۔ کلکارنی کی خود غرضی اور رشک و حسد سے لے کر ڈاکٹر کی بے لوثی اور بے غرضی تک خودی ہزارہا طریقوں سے انسانی عمل کو متاثر کرتی ہے۔ انسانیت

کے دائرے میں رہ کر ان انسانی کوتاہیوں سے نجات ممکن نہیں۔ ان کوتاہیوں کے باوجود انسان ایک اچھا اخلاقی وجود بن سکتا ہے وہ کوارنٹین کے ڈاکٹر کی شخصیت میں نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر ایک اچھے اخلاقی آدمی کا مکمل نمونہ ہو سکتا ہے لیکن انسانیت کی معراج نہیں کیوں کہ اس کے آگے بھی تکمیل روح کے مقامات ہیں اور بھاگو اسی مقام میں ہے اور وہ نہیں جانتا کہ وہ اس مقام میں ہے۔ ڈاکٹر جانتا ہے اور اسی لیے بھاگو کے سامنے اسے خود کے چھوٹا ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ یہ آگہی بھی ایک اخلاقی آدمی کی جیت ہے اور کلکارنی اسی آگہی سے محروم ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر کے لیے ہمارے دل میں عزت بڑھ جاتی ہے۔ لیکن ڈاکٹر کا احساس وہی ہے جو ایک اچھے اخلاقی آدمی کا ولی کے حضور پیدا ہوتا ہے۔ پورا افسانہ اس اخلاقی اور روحانی ڈرامے کو پیش کرتا ہے جو ایک اخلاقی فرض کے تحت کیے گئے کام اور ایک بے لوث دردمندی کے تحت کیے گئے کام کے نازک اور پیچیدہ پہلوؤں کی آگہی سے پیدا ہوتا ہے۔

بیدی کے افسانوں میں ہندوستانی سماج کے غریب اور نچلے اور متوسط طبقہ کے مختلف روپ ملتے ہیں۔ اوپری طبقہ اور اعلیٰ فیشنیبل سوسائٹی کے متعلق ان کے یہاں بہت کم افسانے ہیں۔ بیدی نے زیادہ تر افسانے ان لوگوں کے متعلق ہی لکھے ہیں جن کی زندگی سے ان کی واقفیت تھی۔ غریب طبقہ کی زندگی پر ان کے افسانے محض غربت کا بیان نہیں ہیں بلکہ ان افسانوں میں بھی وہ یہی دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ غربت میں انسان اپنی انسانیت کو کس طرح برقرار رکھتے ہیں۔ بیدی کے افسانوں میں عام آدمی معاشرے سے کٹا ہوا نہیں بلکہ معاشرے کا جزو ہے۔ معاشرے سے کٹے ہوئے تنہا آدمی کا غم ان کے یہاں نہیں جھلکتا۔ وہ لوگ جنھیں سماج اپنے تعصبات یا فرسودہ روایات کی وجہ سے ٹھکرا دیتا ہے مثلاً اچھوت، بیوہ عورت وغیرہ ان کا غم بھی اسی وجہ سے ہے کہ سماج میں انھیں زندہ رہنے کی اجازت ہے لیکن باعزت زندگی کے مواقع حاصل نہیں۔ بیدی کے یہاں سماج کے غیر ہمدردانہ رویوں کے خلاف سخت احتجاج ملتا ہے اور ٹھکرائے ہوئے لوگوں کی طرف گہری انسانی ہمدردی کا جذبہ۔ بیدی سماجی، مذہبی اور اخلاقی رویوں کی پرکھ بھی انسانی دردمندی کی قدروں کی بنیاد پر کرتے ہیں۔ چناں چہ وہ فرد کو بھی اس کے تمام تہذیبی روابط کے ساتھ سماج کے جزو کے طور پر دیکھتے ہیں، اور اسی لیے غریب افراد اور کنبوں کی زندگی بھی بھرے پرے آدمیوں کی زندگی کی المناکی کا منظر پیش کرتی ہے۔ غربت کے سبب انسان حیوانوں کی طرح محض بایولوجی کی سطح پر کھانے

اور افزائشِ نسل کرنے والے جانور کی طرح جیتا ہوا ان کے افسانوں میں نہیں جھلکتا۔ اسی معنی میں وہ سفاک فطرت پسند نہیں ہیں، بلکہ انسان دوست حقیقت نگار ہیں۔ بیدی کے مطالعہ کا مرکز ہمیشہ انسان، اس کا دل اور اس کی جذباتی اور نفسیاتی زندگی رہی ہے۔ لیکن انسانی فطرت اور نفسیات کا مطالعہ بھی وہ ماہرِ نفسیات کی طرح نہیں بلکہ فنکار کی طرح کرتے ہیں اور انسان کو اس کے سماجی اور تہذیبی پس منظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ مفلوک الحال طبقہ کی زندگی کی ترجمانی میں وہ جذباتیت، رقیق القلبی، کلبیت اور قنوطیت کے ان خدشات سے بچ جاتے ہیں جو غربت پر لکھنے والے فنکاروں کو عموماً در پیش ہوتے ہیں۔ یہ خدشات ان کے سامنے بھی آتے ہیں لیکن وہ اسلوب اور تکنیک کے ذریعہ غربت کی الم ناکی کو آرٹ کی حسن آفرینی پر غالب ہونے نہیں دیتے۔

مثلاً "حیاتین ب" میں افسانہ کا راوی خود افسانہ نگار نہیں ہے بلکہ وہ نیا نیا نوجوان اوورسیر ہے۔ جو سڑک پر کام کرنے والے مزدوروں کی نگرانی کرتا ہے۔ ظاہر ہے افسانہ نگار خود افسانہ بیان کرتا تو مزدوروں کی بپتا اور ٹھیکیدار کی سنگ دلی کے ذکر میں جذباتیت اور طنز سے اسلوب کو بچانا نسبتاً مشکل ہوتا۔ اوورسیر نیا نیا آیا ہے اس لیے مزدوروں کی طرف نہ تو وہ بے حس ہے نہ ہی اپنی رحم دلی کو راہ دے کر اپنی ملازمت کے لیے خطرہ مول لینا پسند کرتا ہے۔ اگر کوئی مزدور ستانے یا عورت بچوں کو دودھ پلانے بیٹھ جاتی ہے تو وہ کڑک کر آواز دیتا ہے لیکن پھر نرم پڑ جاتا ہے۔ "حیاتین ب" کا بیانیہ اسی جذباتی کشمکش کا زائیدہ ہے جو افسانہ کو مفلوک الحال مزدور کی بپتا کا بیان ہونے کے باوجود اس قدر اذیت ناک بننے نہیں دیتا کہ اس کا پڑھنا دشوار ہو جائے۔

ماتا دین ایک ادھیڑ عمر کا ایمان دار مزدور ہے۔ اس کی بیوی من بھری کو وٹامن بی کی کمی کی وجہ سے بیری بیری کی بیماری لگ جاتی ہے جس سے پٹھوں پر ورم آ جاتا ہے۔ ڈاکٹر اسے ایسی غذائیں بتاتا ہے جو ماش کی دال پر گزارا کرنے والوں کو خواب میں بھی دکھائی نہیں دیتیں۔ ماتا دین مزدوری چھوڑ کر چھاؤنی چلا جاتا ہے جہاں کے ڈپٹی دار نے اسے قلی کا کام کرنے اور چھاؤنی کے رسوئی گھر میں سے پنیر انڈے وغیرہ مفت فراہم کرنے کا وعدہ کیا ہوتا ہے۔ دراصل ڈپٹی دار کی نظر ماتا دین کی بیوی خوبصورت من بھری پر ہے اور جب ماتا دین کو اس کا علم ہوتا ہے تو وہ من بھری کو ساتھ لے کر چھاؤنی سے نکل جاتا ہے اس درمیان میں

من بھری حاملہ ہوگئی ہوتی ہے اور چھاؤنی کے سٹور میں بوریاں اٹھاتے اٹھاتے ماتا دین کے شانہ پر ایک بڑا زخم پڑ گیا ہوتا ہے جس میں سے چربی دکھائی دیتی ہے اور سیر انجمن تحفظِ جانوران کے افسر سے کہتا ہے۔ "کیا آپ کا محکمہ ایسے ظلم کا انسداد نہیں کرتا" افسر جواب دیتا ہے۔ "وہ تو صرف جانوروں کے لیے ہے۔ آخر ماتا دین ڈاکٹر کے دواخانہ سے من بھری کے لیے دوا کی بوتل چراتا ہے، پکڑا جاتا ہے اور حوالات میں بند کر دیا جاتا ہے۔ ادھر من بھری کا حمل بھی گر جاتا ہے اور من بھری جھونپڑی میں پڑی آخری سانس لینے لگتی ہے۔

افسانہ مزدوروں کے اس طبقہ سے تعلق رکھتا ہے جو غریبی کی ریکھا کے نیچے جیتا ہے۔ اس کی زندگی محض ایک تن توڑ محنت کے تواتر کے سوا کچھ نہیں ہوتی۔ یہ ایک انتہائی صورتِ حال کی کہانی ہے جس کا آرٹ اس معنی میں انتہا پسندانہ ہے کہ روزمرہ کے سیدھے سادے واقعات بھی میلو ڈرامائی معلوم ہوتے ہیں۔ بیماری، موت، چوری، ڈکیتی، قتل، جیل، بیکاری اور فاقہ کشی ہی وہ واقعات ہیں جو اس زندگی میں رونما ہوتے ہیں، اور اگر نہیں ہوتے تو حیوانی مشقت کا تواتر ہی زندگی بن جاتا ہے۔ اسی لیے حالاتِ جبر کے تحت جینے والے طبقہ کی کہانی آرٹ کے لیے بڑی آزمائش ہے۔ بیدی کا دلچسپ بیانیہ اور ان کی مصوّرانہ جزئیات نگاری انھیں اس آزمائش سے کامیاب گزارتی ہے۔

"پان شاپ" میں دو چھوٹے دکان داروں کی مفلوک الحالی کا بیان ہے۔ بیدی کی مصوّرانہ جزئیات نگاری اس افسانہ میں بھی رنگ بھرتی ہے۔ بیگم بازار اور اس کی دکانوں کا نقشہ انھوں نے اس طرح کھینچا ہے کہ ذہن پر نقش ہو جاتا ہے۔ افسانہ کا آغاز بیدی ان جملوں سے کرتے ہیں:

> "بیگم بازار کی منحوس دکان میں ایک دفعہ پھر بیلدار دسوتی کے بھاری پردے لٹکنے لگے۔ دافع چنبل وداد اور جاپانی کھلونوں کی دکان، اوساکا فیر (جاپان سے متعلق) کے ملازم استعجاب سے تھارو لال فوٹو گرافر کو اوک پلائی کا ڈارک روم بناتے دیکھ کر اس کے تاریک مستقبل پر آنسو بہانے لگے۔"

بازار کی فضا آفرینی بیدی نے کیمرے کی آنکھ سے کی ہے اور کیمرہ جہاں رکتا ہے وہ چیزوں کی زبانی ایک کہانی سناتا ہے۔ پان شاپ جس میں ضرورت مند لوگ اپنی چیزیں رہن رکھتے ہیں اور وہ وہیں رہ جاتی ہیں کیوں کہ انھیں چھڑانے کی استعداد وہ کبھی پیدا نہیں کر سکتے،

جب کیمرے کی زد میں آتی ہے تو کم داموں پر خریدی ہوئی چیزوں کی زبانی اپنی کہانی اس طرح سناتی ہے :

" پان شاپ میں کھریا مٹی سے صاف کیے ہوئے شیشے بہت ہی خوب صورت دکھائی دیتے تھے ۔ ایک ہلکی سبز جھلک رکھنے والے شیشے کے پیچھے ایک مُگ کے ساتھ ایک نفیس طلائی سکنڈ ٹس گھڑی لٹک رہی تھی ۔ اس کے نیچے قانون اور فقہ کی کتابیں بے ترتیبی سے پڑی تھیں۔ شاید کوئی قانون کا بے قانون اور فضول خرچ طالب علم اتنی قیمتی کتابیں کوڑیوں کے مول گروی رکھ کر پیسے لے گیا تھا ۔ کتابوں کے پیچھے ایک پرانی سنگر مشین پڑی تھی ۔ اسے گروی رکھنے والے کو اتنی ضرورت یا اتنی جلدی تھی کہ اس نے مشین پر سے دھاگہ کی گولی بھی نہ اٹھائی تھی "

ایک ایسی ہی تصویر اس عیسائی لڑکی کی ہے جو دو دفعہ بیگم بازار میں پان شاپ سے نشیبی چوک اور نشیبی چوک سے پان شاپ کی طرف آتی ہے ۔ وہ بار بار پان شاپ کے اندر دیکھتی ہے۔ شاید وہ چاہتی ہے کہ پان شاپ کے اندر بیٹھے ہوئے دو آدمی چلے جائیں اور سیاہی اپنا کام کرکے رخصت ہوں تو وہ تخلیہ میں آزادانہ اپنا کاروبار کرسکے۔ یا شاید وہ اپنا مال گروی رکھتی ہوئی جھجکتی تھی' اگرچہ اس کے پاس گروی رکھنے کے لیے کوئی چیز دکھائی نہ دیتی تھی ۔ پان شاپ کے اندر جانے کے بعد لڑکی جب باہر نکلتی ہے تو دایاں ہاتھ اوپر اٹھاکر اپنی انگلی کو چڑھے مسلتی ہے ۔ انگلی پر ایک زردی حلقہ نظر آتا ہے ۔ نا معلوم کتنی ضرورت سے مجبور ہوکر اس نے اپنی عزیز ترین چیز' اپنی رومانوی حیات معاشقہ کی آخری نشانی پان شاپ میں گروی رکھ دی تھی ۔

ایسی ہی دوسری تصویریں مل کر بیگم بازار کا وہ پس منظر بناتی ہیں جس میں بھاروللال ڈوڈگرلز اور اوکاسافیر کے خان زادے کے لوٹتے ہوئے بیوپار کی کہانی جنم لیتی ہے دونوں کسادبازار کا شکار ہوکر ایک دوسرے کی آنکھ بچاکر اپنی دکانوں کا مال پان شاپ میں گروی رکھنے پر مجبور ہوجاتے ہیں۔

چھوٹے دکانداروں کی مالی پریشانیوں کے ساتھ ساتھ بیدی تنگ دستی کا ایک روپ متوسط طبقہ کے اس گھرانے میں دکھاتے ہیں جسے ہمیشہ اپنی مالی پریشانیوں کا احساس عموماً اس وقت ہوتا ہے جب جوان بیٹیوں کی شادی اور ان کے جہیز کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے ۔ اس

فرسودہ تھیم کو بھی بیدی اپنے آرٹ سے دکھ درد کا جذباتی بیان بننے کے بجائے افسانہ کا حسن عطا کرتے ہیں۔" ایولانش" میں حسن آفرینی کا طریقہ یہ ہے کہ افسانہ کا راوی جو ایک معمر شخص ہے اپنی ذاتی پریشانیوں کو اخبار بینی کے ذریعہ جس میں دوسرے لوگوں کی تکالیف اور مصائب کی خبریں ہوتی ہیں، بھولنے کی کوشش کرتا ہے۔ مختلف خبروں میں جسے بیدی نہایت سبھتا سے افسانہ کے تار و پود میں بنتے جاتے ہیں۔ ایک خبر یہ ہے کہ نندہ دیوی کے قریب ایک چوٹی کو سر کرنے کے لیے بین الاقوامی افراد پر مشتمل ایک پارٹی آرہی ہے۔ یہ خبر افسانہ کی مرکزی علامت ایولانش کی تعمیر کے کام آتی ہے۔ پھر ایک اور خبر ہے جس کا افسانہ کی تھیم سے تعلق واضح ہے کہ لڑکی والے جہیز دینے سے انکار کردیتے ہیں اور برات کو ناکام واپس لوٹنا پڑتا ہے۔ یہ خبر پڑھ کر سب گھر والے خوش ہو جاتے ہیں۔

لیکن گھر پر آفت آتی ہے۔ بڑی لڑکی کے لیے جو بات چل رہی تھی وہ جہیز کم ہونے کے سبب ٹوٹ جاتی ہے۔ یہ سانحہ ایسا تو نہیں جو افسانوں میں بیان نہ ہوا ہو۔ یہ تو آئے دن کی گھٹنائیں ہیں۔ لیکن بیدی نے پریشان حال باپ کی اعصاب زدگی کو مرکز توجہ بنا کر پوری صورتِ حال کو ایک ایسا نفسیاتی بعد عطا کیا ہے کہ ایک پامال سچوئیشن میں نئی تازگی پیدا ہو گئی ہے اس تازگی میں ایولانش کی علامت کے اضافہ سے ایک تخلیقی ندرت پیدا ہوتی ہے۔ باپ پھر اخبار لے کر بیٹھ جاتا ہے اور خبر پڑھتا ہے کہ پہاڑ کی چوٹی کو سر کرنے والی پارٹی کو ایولانش نے آ لیا ہے۔ جب ایولانش آتی ہے تو بڑے بڑے درختوں، چھوٹے چھوٹے پودوں ہر نخل و ثمر کو بہالے جاتی ہے۔ گاؤں کے گاؤں تباہ ہو جاتے ہیں۔ اس علامت کا اِس پریوار کی حالت سے کیا گہرا سمبندھ ہے۔ باپ کو نوکری سے برطرف کر دیا گیا ہے کیوں کہ اس نے بیٹی کا جہیز تیار کرنے کے لیے رشوت لی تھی۔ ایک بیوی، دو بیٹیاں، تین بھتیجیاں۔ گویا سب برف کے ڈھیر میں دب گئے ہیں۔ لیکن ایک روز اس کی بڑی بیٹی تازہ اخبار لیے دوڑتی آتی ہے۔ خبر ہے کہ ایک ہوائی کموڈر کے تحت ایک ریسکیو پارٹی نے ایولانش کی زد میں آئے ہوئے سب آدمیوں کو بچا لیا۔ باپ پوچھتا ہے کیا ریسکیو پارٹی آئے گی۔ کیا وہ ہمیشہ آتی ہے۔ اس سوال پر افسانہ ختم ہوتا ہے۔ کیا بیٹی اب بغیر شادی کے رہے گی، کیا وہ ملازمت کرے گی، کیا جہیز مانگے بغیر شادی کرنے والا لڑکا آئے گا۔ پتہ نہیں اس خبر کو سنانے کے پیچھے بیٹی کا ارادہ کیا ہے۔ ابہام غم ناکی کو کنٹرول بھی کرتا ہے اور گہرا بھی کرتا ہے۔

" گرہن" ۔ بیدی کے مشہور ترین اور مقبول ترین افسانوں میں سے ہے ۔ اپنے دوسرے افسانوی مجموعہ " گرہن کا نام بھی انھوں نے اس افسانہ پر رکھا اور اس کا انتساب بھی "گرہن" کی مظلوم عورت " ہولی " کے نام کیا ۔ ہولی کے کردار میں ہندوستانی عورت کی مظلومیت اور بپتا کچھ اس تاثر سے بیان ہوئی ہے کہ دل دہل اٹھتا ہے ۔ لیکن "گرہن" عورت کی بپتا کی کہانی سے بہت آگے جاتی ہے ۔ یہ ایک مظلوم روح کی خواہش نجات کی کہانی بن جاتی ہے ۔ اردو کے مشہور نقاد باقر مہدی لکھتے ہیں :

" ہولی کا کردار ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو روزانہ کی وم گھٹا دینے والی زندگی سے عاجز آچکی ہے' جسے ایک انسان نما جانور سے زیادہ حیثیت نہیں دی جاتی ہے ۔ اسے اتنا بھی پیار نہیں ملتا جتنا کہ ایک محبت کی نظر میں ہوتا ہے گرہن ایک تہوار سے زیادہ زندگی پر چھائی ہوئی سیاہی کا سمبل ہے ۔ اس کا شوہر رسیلا اسے بات بے بات پر مارتا ہے ۔ اس کی ساس طعنے دے دے کر اسے تنگ کر چکی ہے اور اس کے بچے بے جان کھلونے بھی نہیں ہیں جن سے دل بہل سکے ۔ اور جب وہ گھبرا کر مجمع میں گم ہو کر اپنے میکے بھاگنا چاہتی ہے تو اور بھی پریشانی میں گرفتار ہو جاتی ہے ۔ ایک غار سے دوسرے غار میں ۔ کھیتو رام اس کے گاؤں کا " بھائی " بن کر بھی اس حاملہ ہولی کو اپنی ہوس کا نشانہ بنانا چاہتا ہے ۔ اس سے وہ بھاگتی ہے" مگر کہاں جائے' کیا کرے' شاید بھاگنے ہی میں نجات کا کوئی راستہ نکل آئے ۔ بیدی نے عورت کی زندگی کا سارا درد' اس کی مظلومیت ' اس کی بے پناہ مجبوریاں اور لاچاریاں اور اس کے سارے جوہر کو ہولی کے کردار میں سمو دیا ہے ۔

اس کہانی میں پہلی بار وہ استعاراتی اور اساطیری اسلوب ابھرتا ہے جسے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بیدی کا امتیازی وصف قرار دیا ہے ۔ وہ لکھتے ہیں :

" لیکن وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ تعمیر کیا ہے " گرہن " ہے ۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرف عام میں عورت کہتے ہیں ' اور جسے مرد اپنی خود غرضی اور ہوسناکی کی

وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپئے رہتا ہے۔ ہولی ایک نادار، بے بس اور مجبور عورت ہے، اس کی ساس راہو ہے اور اس کا شوہر کیتو جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ہولی کی سسرال سے مائیکے بھاگ نکلنے کی کوشش بھی گرہن سے چھوٹنے کی مثال ہے۔ لیکن چاند گرہن سے سماجی جبر کا گرہن کہیں زیادہ اٹل ہے۔ اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعاتی فضا پیدا ہوگئی ہے۔"

"روپو، شبو، کتھو اور منّا ـــــــ ہولی نے اساڑھی کے کائستھوں کو چار بچے دئے تھے اور پانچواں چند ہی مہینوں میں جننے والی تھی۔ وہ ہولی جسے میّا چاند رانی کہہ کر پکارا کرتی تھی اور جس کی صحت اور سندرتا کا اس کا پتی رسیلا حاسد تھا گرے ہوئے پتّے کی طرح زرد اور پژمردہ ہو چکی تھی۔"

"آج چاند گرہن تھا۔ سر شام چاند گرہن کے زمرے میں داخل ہو جاتا ہے۔ ہولی کو اجازت نہ تھی کہ وہ کوئی کپڑا پھاڑ سکے ـــــــ پیٹ میں بچّے کے کان پھٹ جائیں گے۔ وہ سی نہ سکتی تھی۔ منہ سلا بچّہ پیدا ہوگا۔ چار بچّوں، تین مردوں، دو عورتوں، چار بھینسوں پر مشتمل بڑا کنبہ اور اکیلی ہولی۔ دیو رہے تو وہ الگ پیٹ لیتا ہے اور ساس کے کوسنے مار پیٹ سے کہیں برے ہیں۔ ان سب کو بھلا میری جان لینے کا کیا حق ہے۔ رسیلا کی بات تو دوسری ہے۔ شاستروں نے اسے پرماتما کا درجہ دیا ہے۔ وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا۔ لیکن کیا شاستر کسی عورت نے بنائے ہیں۔ اور میّا کی تو بات ہی علاحدہ ہے۔ شاستر کسی عورت نے لکھے ہوتے تو وہ اپنی ہم جنس پر اس سے بھی زیادہ پابندیاں عائد کرتی۔"

"رسیلے نے ایک پر ہوس نگاہ سے ہولی کی طرف دیکھا۔ میں پوچھتا ہوں بھلا اتنی جلدی کاہے کی تھی؟" "جلدی کیسی؟" ـــــــ "رسیلا پیٹ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بولا۔ "تم بھی تو کتیا ہو کتیا" ہولی سہم کر بولی۔ تو اس میں میرا کیا قصور! ہولی نے نادانستگی میں رسیلے کو وحشی، بدچلن، ہوس ران سبھی کہہ دیا۔ چوٹ سیدھی پڑی اور دوسرے لمحہ میں انگلیوں کے نشان ہولی کے گالوں پر دکھائی دینے لگے۔"

"اب ہولی نہیں جانتی بچاری کہ وہ روٹیاں پکائے یا دوپٹہ دھوئے بولے یا نہ بولے' ہلے یا نہ ہلے' وہ کتیا ہے یا نباب جادی۔ قصور اور بے قصوری کی تو بات ہی علاحدہ ہے کیوں کہ یہ کوئی سننے کے لیے تیار نہیں کہ اس میں ہولی کا کیا گناہ ہے' سب گناہ ہولی کا ہے۔"

ایسی ہی تفصیلات اور واقعات کے ذریعہ بیدی یہ تاثر پیدا کرتے ہیں کہ ہولی ناقابل برداشت حالات کے شکنجہ میں جکڑی ہوئی ایک ایسی عورت ہے جس میں صرف ایک خواہش بچ پاتی ہے اور وہ ہے خواہش نجات۔ اب چاند گرہن کے زمرہ میں آنے والا تھا۔ اب میا رسیلا' بڑا لڑکا شبّو اور ہولی سب سمندر کی طرف جارہے تھے۔ سمندر کے کنارے گھاٹ سے پون میل کے قریب ایک لانچ کھڑا تھا جو آٹھ بجے سارنگ دیوگرام کی طرف روانہ ہوگا جہاں ہولی کا میکہ تھا۔ ہولی نے ایک نظر شبّو کی طرف دیکھا۔ شبّو حیران تھا کہ اس کی ماں نے اتنی بھیڑ میں جھک کر اس کا منہ کیوں چوما۔ اور ایک گرم گرم قطرہ کہاں سے اس کے گالوں پر آپڑا۔ آدھ گھنٹہ میں وہ لانچ کے سامنے کھڑی تھی۔ وہ کچھ عرصہ تک لانچ کے ایک کونے میں بدحواس ہوکر بیٹھی رہی۔ اندھیرے میں خفیف سے ہنسنے اور باتیں کرنے کی آوازیں آتی رہیں۔ پھر آبکاری کا ایک سپاہی لانچ میں آیا تو اسے پہچان کر ہولی کی کچھ امید بندھی۔ وہ سپاہی سارنگ دیوگرام ہی کا ایک چھوکرا تھا اور میکے کے رشتے سے ہولی کا بھائی تھا۔ ہولی نے اس سے عاجزی سے کہا۔ کتھو بیا۔ مجھے سارنگ دیوگرام پہنچا دو۔" کتھورام نے پوچھا۔ کیا تم اساڑھی سے بھاگ آئی ہو۔" ہولی نے کہا "ہاں" کتھورام بولا۔" کیا یہ سریپھ جادیوں کا کام ہے۔ اور جو میں کائستھوں کو خبر کردوں؟" کتھورام ہولی کو سرائے میں لے جاتا ہے کہتا ہے" یہاں سے کچھ دور ناؤ پڑتی ہے۔ پو پھٹے لے چلوں گا۔ یوں گھبراؤ نہیں۔ رات کی رات سرائے میں آرام کرلو۔" کچھ دیر بعد کتھورام سرائے کی کوٹھڑی میں آیا تو اس کے منہ سے شراب کی بو آرہی تھی۔

سمندر کی ایک بڑی بھاری اچھال آئی۔ سب پھول بتاشے' آم کی ہٹنیاں گجرے اور جلتا ہوا مشک کافور بہا کرلے گئی۔ اس کے ساتھ ہی انسان کے مہیب ترین گناہ بھی لیتی گئی۔ پھر سنکھ بجنے لگے۔ اس وقت سرائے میں سے کوئی عورت نکل کر بھاگی۔ سرپٹ' بگٹٹ ..... وہ گرتی تھی' بھاگتی تھی' پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی ہانپتی اور دوڑنے لگتی..... اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ راہو اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔

دودھندلے سے سائے اس عورت کی مدد کرنے کے لیے سراسیمہ ادھر ادھر دوڑ رہے تھے۔ چاروں طرف اندھیرا ہی اندھیرا تھا۔ اور دور اساڑھی سے ہلکی ہلکی آوازیں آرہی تھیں۔ دان کا وقت ہے چھوڑ دو ... چھوڑ دو ... یہ ان دان لینے والے بھکاریوں کی آوازیں تھیں جو چاند کو راہو اور کیتو کی گرفت سے چھڑانے کے لیے چھوڑ دو چھوڑ دو کی آوازیں لگاتے پھرتے ہیں۔ ہولی پیٹ پکڑے ہانپتی بھاگ رہی ہے اور ہر پھول بندر سے آوازیں آرہی ہیں۔ پکڑ لو پکڑ لو ...... چھوڑ دو ...... دان کا وقت ہے ...... پکڑ لو، پکڑ لو، ...... چھوڑ دو ......

بیدی کے افسانوں میں عورت کے بے شمار روپ ہیں۔ "بھولا" "چھوکری کی لوٹ" اور "من کی من میں" بیوہ عورت کی جھلکیاں ہیں۔ "باپ بکاؤ ہے" اور "باری کا بخار" میں وہ عورت ہے جو جنسی طور پر خود کو سرد کر لیتی ہے۔ "ٹرمینس سے پرے" میں بہن کا روپ ہے جو ایک امیر بھائی کی غریب بہن ہونے کے باوجود بغیر کسی لالچ اور خود غرضی کے اس سے بے پناہ محبت کرتی ہے۔ "چیچک کے داغ" میں وہ عورت ہے جو قبولیت کے جذبہ کی علامت ہے۔ چیچک کے داغوں کے باوجود یہ نئی بیاہتا اپنے بدصورت شوہر کو قبول کر لیتی ہے لیکن بدصورت شوہر حجلہ عروسی میں ہے اس لیے غصہ ہو کر نکل آتا ہے کہ اس کی دلہن کی ناک ذرا لمبی ہے۔ گرم کوٹ میں وہ گرہستن ہے جو شوہر کی ضروریات کا خیال بھی ایک ماں کی طرح کرتی ہے۔ "گھر میں بازار میں" وہ گرہستن ہے جو اپنی ضروریات کے لیے شوہر سے پیسے مانگتے وقت خود کو طوائف محسوس کرتی ہے۔ "اغوا" میں وہ لڑکی ہے جو گھر بنانے والے مزدوروں میں سے ایک کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔ "چھوکری کی لوٹ" میں وہ لڑکی ہے جو آنکھیں کہیں لڑاتی ہے اور شادی کسی اور کے ساتھ ہو جانے پر اس کا بھی گھر بسا لیتی ہے۔ "دیوالہ" میں وہ لڑکی ہے جس کی جنسی بیداری "اغوا" کی دوشیزہ ہی کی مانند تیز اور شدید ہے لیکن راجستھانی بنیوں کے پریوار میں اس کی اندر کی آگ ہڈیوں کے بخار میں بدل جاتی ہے "کوکھ جلی" "یوکلپٹس" اور "ایک عورت" میں عورت ماں کے روپ میں ہے۔ "لاجونتی" میں وہ عورت ہے جو بس کر اجڑ جاتی ہے کیوں کہ عورت دیوی کے روپ میں نہیں عورت ہی کے روپ میں زندہ رہتی ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور "ایک چادر میلی سی" میں عورت کا اسطور اپنی تکمیل کو پہنچتا ہے اور وہ عورت سامنے آتی ہے جو فطرت کی تخلیقی قوتوں

کی نمایندہ ہے اور جو بیوی "ازلی عورت" جنیتا اور عظیم ماں کی علامت ہے۔

"جوگیا" بیدی کی بے مثال کہانی ہے۔ اس کہانی میں عنفوانِ شباب کا جنسی جذبہ احساسِ جمال میں بدل گیا ہے۔ جوگیا اور جگل میں جنسی جذبات ہیجانی شکل اختیار نہیں کرتے بلکہ ایک ایسے کیف و سرور میں بدل جاتے ہیں جس سے گردوپیش کی ہر چیز خوشنما معلوم ہوتی ہے اور آدمی اس مسرت میں جیتا ہے جو صرف زندہ رہنے کی مسرت ہے۔ جوگیا کو موسم کے لحاظ سے ساڑیوں کے رنگ پسند کرنے کا سلیقہ تھا اور وہ جو ساڑی پہنتی تھی جگل کو پوری دنیا اسی رنگ میں رنگی نظر آتی تھی۔ جگل مصوری کی تعلیم لے رہا تھا اور جوگیا اس کے حساس فنکارانہ ذہن کو رنگ آشنا اور حسن آشنا بنا رہی تھی۔ پورا افسانہ رنگوں کی برسات میں نہایا ہوا ہے۔ بیدی کا بیانیہ شاعرانہ حسن آفرینی میں ڈوبا ہوا ہے اور مصوری اور سنگ تراشی کے وسائل سے اپنے امیجری تراشتا ہے۔ جوگیا کے حسن کا بیان دیکھیے:۔

"جوگیا کا چہرہ سومنات کے مندر کے پیش رخ کی طرح جوڑا تھا۔ جس میں قندیل جیسی آنکھیں رات کے اندھیرے میں بھٹکے ہوئے مسافروں کو روشنی دکھاتی تھیں۔ مورتی میں ناک اور ہونٹ زمرد اور یاقوت کی طرح ٹکے ہوئے تھے۔ سر کے بال کمر سے نیچے تک کی پیمائش کرتے تھے جنھیں وہ کبھی ڈھیلا ڈھیلا اور بھیگا بھیگا رکھتی اور کبھی اس قدر خشک بنا دیتی کہ ان کی کچھ لٹیں باقی بالوں سے خواہ مخواہ الگ ہو کر چہرے اور گردن پر مچلتی رہتیں۔ اس کا چہرہ کیا تھا پورا تارا منڈل تھا۔ جس میں چاند خیالوں اور جذبوں کے ساتھ گھٹتا اور بڑھتا رہتا تھا۔"

"لاجونتی" بیدی کا بہت ہی مشہور افسانہ ہے۔ فسادات کے موضوع پر جب ان کے ہم عصر بہت سے افسانے لکھ رہے تھے۔ بیدی نے صرف یہی افسانہ لکھا۔ لاجونتی ایک مغویہ عورت کی بازیافت کی کہانی ہے۔ تقسیم ملک کے دوران جو خوں ریز فسادات ہوئے ان میں ہندوؤں، مسلمانوں اور سکھوں، تینوں فرقوں کی بے شمار عورتوں کو اغوا کیا گیا۔ فسادات کا زور کم ہوا تو ان عورتوں کی بازیافت کی کوششیں کی گئیں۔ لیکن لوگ ان عورتوں کو دوبارہ اپنے گھروں میں بسانے کے لیے تیار نہیں تھے۔ لہٰذا سماج سدھار لوگ ان عورتوں کو گھر میں بساؤ۔ دل میں بساؤ، کی تحریک چلاتے ہیں اور لاجونتی کا شوہر سندر لال اس تحریک کا بڑا

سرگرم کارکن ہے۔ آخر لاجونتی کا جسے اغوا کیا تھا پتہ لگ جاتا ہے اور وہ گاؤں واپس لائی جاتی ہے۔ سندر لال اسے گھر لے جاتا ہے اور بڑے پیار و محبت سے رکھتا ہے۔ ایک دن وہ لاجو سے پوچھتا ہے "کون تھا وہ" لاجونتی نے نگاہیں نیچی کرتے ہوئے کہا۔ "جماں" پھر وہ اپنی نگاہیں سندر لال کے چہرے پر جمائے کچھ کہنا چاہتی تھی کہ سندر لال نے پوچھ لیا "اچھا سلوک کرتا تھا وہ؟"

"ہاں"

"مارتا تو نہیں تھا؟"

لاجونتی نے اپنا سر سندر لال کی چھاتی پر سرکاتے ہوئے کہا "نہیں تو۔۔۔" اور پھر بولی "اس نے مجھ سے کچھ نہیں کہا۔ اگرچہ وہ مارتا نہیں تھا، پر مجھے اس سے زیادہ ڈر لگتا تھا تم مجھے مارتے بھی تھے، پھر بھی تم سے ڈرتی نہیں تھی۔ اب تو نہ مارو گے؟" سندر لال کی آنکھوں میں آنسو امڈ آئے اور اس نے بڑی ندامت اور بڑے تأسف سے کہا۔ "نہیں دیوی۔ اب نہیں ماروں گا ــــــــ نہیں ماروں گا" "دیوی" لاجونتی نے سوچا اور آنسو بہانے لگی۔

لاجونتی بس کر بھی اجڑ گئی کیوں کہ سندر لال اسے عورت کی طرح چاہنے کی بجائے اس کی دیوی کی طرح پرستش کرتا تھا۔ لاجونتی تو سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہونا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی۔ لیکن سندر لال تو اسے اس طرح رکھنے لگا گویا لاجونتی کانچ کی کوئی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی۔ اس میں نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ عورت انسانی سطح پر ہی جینا چاہتی ہے۔ اتنی چھوٹی موٹی، موٹا نہیں چاہتی کہ عورت ہونے کے ناتے، مرد اور عورت کا جو بنیادی رشتہ ہے، اس میں دراڑ پیدا ہو جائے۔ وہ مسلمان جو اسے اغوا کر کے لے گیا تھا اس سے عورت ہی کی طرح سلوک کرتا تھا جس سے دونوں میں وہ انسیت پیدا ہو گئی تھی جو جنسی رشتہ کی زائیدہ ہے۔ جماں اسے مارتا نہیں تھا لیکن لاجو اس سے ڈرتی تھی کیوں کہ وہ مغویہ تھی اور اسی لیے اس کی حیثیت غیر یقینی تھی۔ جماں کے ساتھ اس کے رشتہ کو کوئی سماجی یا اخلاقی قانون کا سہارا نہیں تھا اس لیے وہ نہیں جانتی تھی کہ محض جنسی رشتہ پر قائم تعلق کب تک پائدار ثابت ہو سکتا ہے۔ عورت میں دلچسپی کا فقدان کبھی بھی اس رشتہ کو ختم کر سکتا ہے۔۔ یہی غیر یقینی صورتِ حال "جماں" کو لاجو کے لیے

ایک ایسا عیر بناتی تھی جو سندرلال اس کے لیے نہیں تھا۔ سندرلال اسے مارتا تھا۔ اس سے خراب سلوک کرتا تھا، لیکن وہ اس کا اپنا تھا، اس کا مرد تھا، گھر والا تھا کیوں کہ بیاہ کے ذریعہ سماج اور اخلاق نے اس رشتہ کی توثیق کی تھی، اس لیے دونوں کے بیچ کا رشتہ غیر یقینی اور ناپائدار نہیں تھا۔ لیکن سماج اسے تحفظ دے سکتا ہے خوشی نہیں۔ خوشی کا سرچشمہ تو وہ رشتہ ہے جو مرد عورت کے ساتھ قائم کرتا ہے۔ سندرلال اس رشتہ کو پجاری اور دیوی کے رشتہ میں بدل دیتا ہے۔ عورت پتھر کی مورت بنتا نہیں چاہتی بلکہ عورت ہی رہنا چاہتی ہے جو اپنا دکھ سکھ مرد کے کندھے پر بیان کر سکے لیکن سندرلال کے پاس اس کے آنسو دیکھنے کے لیے آنکھیں تھیں اور نہ آہیں سننے کے لیے کان۔

"اپنے دکھ مجھے دے دو" بیدی کی عظیم کہانی ہے۔ ویسے تو اس کہانی میں ایک ایسی عورت کا کردار ہے جو پورے کنبہ کو سنبھالتی ہے، بوڑھوں کی خدمت کرتی ہے، بچوں کی پرورش کرتی ہے، دیور کو پڑھاتی ہے، نند کی شادی کرتی ہے، اور آوارگی کی راہ پر قدم بڑھاتے ہوئے شوہر کو پھر اپنی خواب گاہ میں لاتی ہے اور اسے رام کرتی ہے۔ یہ کہانی اتنی حقیقت پسندانہ سطح پر لکھی گئی ہے کہ پریم چند کی کہانیوں کی مانند ایک آدرشی عورت کی کہانی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن خالص حقیقت پسندی کی سطح پر بھی بیدی نے ایسے دلچسپ واقعات، جزئیات نگاری اور فضا بندی سے کام لیا ہے جو پریم چند سے ممکن نہیں تھا کہانی کہنے کا بیدی کا اپنا ایک منفرد اسلوب اور طریقہ کار ہے جس سے بیدی کی کہانی سب سے الگ پہچانی جاتی ہے۔ اس اسلوب اور طریقہ کار کا امتیازی وصف یہ ہے کہ بظاہر تو وہ حقیقت نگاری کی سطح ہی پر حرکت کرتا ہے جس سے عام قارئین نہ صرف یہ کہ ان کہانیوں سے لطف اندوز ہوتے ہیں بلکہ ان کی معنوی گہرائیوں سے بصیرت بھی حاصل کرتے ہیں لیکن بیدی حقیقت نگاری کی زمین پر اپنے قدم مضبوطی سے جمانے کے بعد بڑی سبھتا سے علامتی اور اسطوری فضاؤں میں اپنے تخیل کی پرواز سے وہ معنوی گہرائیاں پیدا کرتے ہیں جن تک رسائی کے لیے ایک تربیت یافتہ تنقیدی ذہن کی ضرورت پڑتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بیدی کی اسطوری اور معنوی خصوصیات سے جو بحث کی ہے وہ اسی نوعیت کی ہے۔

"اپنے دکھ مجھے دے دو" میں بیدی نے عورت کے آدرش کو نہیں بلکہ اس کے اسطور کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ عورت چاہے نئے زمانے کی ہو یا پرانے زمانہ کی،

جب یک وہ عورت ہے چند ایسی صنفی صفات کی حامل رہے گی جن سے انکار وہ اپنی فطرت کے خلاف جرم کرکے اور اسے مسخ کیے بنا نہیں کرسکتی ۔ بیدی نے اس افسانہ میں عورت کی انہی صنفی صفات کو ابھارا ہے ۔ چناں چہ اندو عورت کا آیئڈیل نہیں بلکہ آرکی ٹائپ بن گئی ہے جس میں پرٹھانپ سمایا ہوا ہے ۔ وہ سسر کے لیے ایک ایسی بہو ہے جو بیٹی کی طرح ان کی خدمت کرتی ہے ۔ اور جس میں سسر کو اپنی مرحوم بیوی کی شبیہہ نظر آتی ہے ۔ اور پھر وہ کشف کے لمحات بھی آتے ہیں جب یہ سب رشتے معدوم ہو جاتے ہیں اور اندو میں ازلی عورت کی شان جھلکنے لگتی ہے ۔ وہ فطرت کی پر اسرار تخلیقی قوتوں کا مظہر بن جاتی ہے ۔ یہی وہ حد فاصل ہے جو عورت کے اسطور کو گرہستن کے آدرش سے جدا کرتی ہے ۔

ایک عورت ہونے کے ناتے اندو پر گھر چلانے ' بیماروں کی تیمارداری کرنے 'رسوات نبھانے ' سب کو کھلانے پلانے ' بچے بڑے کرنے ' دیور نند کو ٹھکانے لگانے کی اتنی ذمہ داریاں ہیں کہ اپنے شوہر مدن کی طرف اپنی ذمہ داری پوری کرنے سے فطری طور پر اس سے کوتاہی ہو جاتی ہے جب مدن بازار حسن کے راستہ پر چل نکلتا ہے تب اندو کا ماتھا ٹھنکتا ہے ۔ وہ اپنے مدن کے لیے سجتی ہے ' اور ایک عجیب سی ہنسی ہنستے ہوئے وہ مدن سے چمٹ جاتی ہے ۔ ایک تلذذ کے احساس سے مدن کہتا ہے " آج برسوں کے بعد میرے من کی مراد پوری ہوئی ہے ۔ اندو' میں نے ہمیشہ چاہا تھا ۔۔۔۔۔"

" لیکن تم نے کہا نہیں " اندو بولی " یاد ہے شادی کی رات میں نے تم سے کچھ مانگا تھا "

" ہاں " مدن بولا ۔۔۔۔۔۔ " اپنے دکھ مجھے دے دو "

" تم نے تو کچھ نہیں مانگا مجھ سے ؟ "

" میں نے ؟ " مدن نے حیران ہوتے ہوئے کہا ۔۔۔۔۔۔ " میں کیا مانگتا ؟ میں تو جو کچھ مانگ سکتا تھا ' وہ سب تم نے دے دی میرے عزیزوں سے پیار ۔۔۔۔۔۔ ان کی تعلیم ' بیاہ ' شادی ۔۔۔۔۔۔ یہ پیارے پیارے بچے ۔۔۔۔۔۔ یہ سب کچھ تو تم نے دے دیا "

" میں بھی یہی سمجھتی تھی " اندو بولی ۔۔۔۔۔۔ " لیکن اب جا کر پتہ چلا ایسا نہیں ہے "

کیا مطلب ؟"

" کچھ نہیں " پھر اندو نے رک کر کہا ۔۔۔۔۔۔ " میں نے بھی ایک چیز رکھ لی "

"کیا چیز رکھ لی ؟"

اندو کچھ دیر چپ رہی اور پھر اپنا منہ پرے کرتے ہوئے بولی ـــــ اپنی لاج ـ ـ ـ ـ ـ اپنی خوشی ـ ـ ـ ـ ـ ـ اس وقت تم بھی کہہ دیتے ـــــ اپنے سکھ مجھے دے دو تو میں" اور اندو کا گلا رندھ گیا۔

اور کچھ دیر بعد وہ بولی ـــــ" اب تو میرے پاس کچھ بھی نہیں رہا۔"

بیدی کے افسانوں میں جنس ہمیشہ اسی طرح محجوب رہی ہے۔ لیکن ان کی آخری دور کی کہانیوں میں جنس واشگاف طور پر سامنے آتی ہے۔ "کلیانی" "میتھن" "سونفیا" "باری کا بخار" بیدی کی ایسی کہانیاں ہیں جن میں انھوں نے جنسی تجربات کو افسانوں کا موضوع بنایا ہے اتفاق سے یہ افسانے بیدی کے مشکل ترین افسانے بھی ہیں۔ جنس کی طرف اس میلان کو دیکھ کر بیدی کے بہت سے مداح ان سے ناراض بھی ہوئے۔ انھوں نے افسانوں کی مشکل پسندی کو فنی ناکامی سمجھا اور اس بات میں تسکین حاصل کی کہ بہرصورت یہ افسانے بیدی کے نمائندہ افسانے نہیں بن سکے۔ حقیقت یہ ہے کہ نقاد بیدی کے ان افسانوں کی حقیقی معنویت کو سمجھ نہیں پائے۔ جنس میں بھی بیدی کی دلچسپی بنیادی طور پر سماجیاتی، نفسیاتی اور اخلاقی تھی۔ ان کے افسانہ "کلیانی" پر بہت نکتہ چینی کی گئی تھی لیکن "کلیانی" میں بھی بیدی نے یہی بتانے کی کوشش کی تھی کہ طوائف کے کوٹھے پر جنس اپنی ہولناک صورت ہی میں نظر آتی ہے۔ کلیانی جو ایک طوائف ہے جب مہی پت کے سامنے اپنے بچے کو پیش کرتی ہے تو وہ ایک ماں کا روپ اختیار کرلیتی ہے اور طوائف کو اس روپ میں مہی پت قبول نہیں کرسکتا۔ بیدی کا خیال ہے کہ جنسی خوشش وقتی اپنی جگہ ٹھیک ہے لیکن جنسی مسئلہ کا کوئی حل سوائے اس کے انھیں کوئی نظر نہیں آتا کہ عورت اور مرد جوڑا ق ئم کریں اور بچوں کی ذمہ داری قبول کریں۔ بیدی کے یہاں عورت اور مرد کے بیچ ہمیشہ بچہ رہتا ہے، بلکہ جہاں صرف عورتیں ہی عورتیں ہوتی ہیں جیسا کہ "یوکلپٹس" میں تین عورتیں ہیں بغیر مرد کے وہاں بھی مرکز میں بچہ ہی ہے، جو کبھی جیتا اور کبھی مردہ پیدا ہوتا ہے، کبھی باپ کا اور کبھی بن باپ کا ہوتا ہے۔ "یوکلپٹس" کی کلیدی علامت بھی مریم ہے جو کنواری ماں ہے اور اس کی گود میں اس کا بیٹا یسوع ہے۔" بجلی میں ایک طرف درباری ہے جو سیتا کو لے کر ہوٹل کے کمرے میں آیا ہے۔ ہوٹل والوں کو یہ فریب دینے کے لیے کہ وہ اور

سیتا بیا ہتا ہیں اس نے مصری بھکارن کا بچہّ ایک دن کے لیے ادھارے لیا ہے۔ ہوٹل کے کمرے میں جب بتل رونے لگتا ہے اور در بار ی اسے مارنے کے لیے بڑھتا ہے تو نیم عریاں سیتا اسے اپنی چھاتی سے لگا لیتی ہے۔ پھر ایک طرف عورت ہے' چھاتی کے ساتھ بچہّ لگئے' جو ماں کا لاینفک حصہ ہے۔ اپنے افسانے " ایک سگرٹ " میں بیدی نے سنت رام کے خیالات کو اس طرح پیش کیا ہے :

" آج کل ہماری معاشرت میں ایک نئی چیز آگئی ہے جسے گڈ ٹائم کہتے ہیں۔ لیکن مرد اور عورت میں جو بنیادی فرق ہے اسے تم مت بھولنا۔ مرد پہ کوئی ذمہ داری نہیں۔ بنترطیکہ وہ اپنے اخلاق اپنی تہذیب سے اسے قبول نہ کرے لیکن عورت پر بہت ہے کیوں کہ بچہّ اسے اٹھانا پڑتا ہے۔ اس لیے دنیا بھر میں عورتیں نہ صرف قدامت پرست ہیں بلکہ ان سے تقاضا کیا جاتا ہے قدامت پرستی کا اور یہ ٹھیک ہے۔ انھیں اپنے آپ کو ایسے مرد کے حوالے نہیں کرنا چاہئے جو اس کی اور اس کے بچوّں کی ذمہ داری قبول نہ کرے "

اس نقطۂ نظر سے دیکھیں تو " ایک چادر میلی سی " میں چادر بیاہ کی علامت ہے۔ اس ناول میں بھی جنسیت ہے لیکن یہ ناول بھی بنیادی طور پر بیاہ کا ناول ہے اور جنس تو ناول میں بیاہ کو پائدار اور کامیاب بنانے کا ایک ذریعہ ہے۔ عورتوں، بچوّں اور بوڑھوں کے تحفظ اور نگہداشت کے معاملہ میں بیدی کا رویہ جدید تمدنی میلانات سے بالکل مختلف ہے۔

جدید سیاسی صورتِ حال پر بھی بیدی کے یہاں اپنے ہم عصروں کے مقابلہ میں کہیں زیادہ افسانے ملتے ہیں۔ جب قومی اور بین الاقوامی سیاسی صورت حال ایسی پیچیدہ ، تباہ کن ، اور مضحکہ خیز ہوگئی کہ اس پر سیدھے سادے پروپیگنڈا قسم کے انقلابی افسانے لکھنا ممکن نہیں رہا ، تو بہت سے پر جوش لکھنے والے خاموش ہو گئے۔ اس پر انتشار صورتِ حال کو قلم بند کرنے کی تمام ذمہ داری تنہا بیدی نے سنبھال لی۔ " چشمۂ بدور " میں بیدی نے سپر پاورں کی سیاست اور اس سیاست کے ہتھ کنڈے بننے والے ضمیر فروش انسانوں کا خاکہ کچھ ایسے طنزیہ اور مزاحیہ طریقہ پر اڑایا ہے کہ افسانہ ایبسرڈ فنٹاسی کا نادر نمونہ بن گیا ہے۔ " بولو! خانہ کہاں ہے " اور " حجام الہ آباد " کے اس معاشرتی انتشار کی تصویریں ہیں جو خود غرض سیاست

کی چیرہ دستیوں اور چال بازیوں کا شکار رہا ہے۔ خصوصاً "حجام الٰہ آبادی کے" میں اس عام آدمی کی کس مپرسی کی نہایت ہی طنزیہ اور مزاحیہ انداز میں عکاسی کی گئی ہے جو خود کو حجاموں کے سامنے لاچار اور مجبور پاتا ہے اور حجام بھی اسے نہ پورا مونڈتے ہیں نہ چھوڑتے ہیں بلکہ اس کی آدھی حجامت بنا کر اسے ہمیشہ کے لیے اپنا دستِ نگر بنا لیتے ہیں۔

بیدی معمولی واقعات سے گہرے نفسیاتی نکات پیدا کرنے کا فنکارانہ ملکہ رکھتے ہیں۔ مثلاً "لمس" میں ان لوگوں کی بھیڑ جمع ہے کیوں کہ شہر کے ایک دولت مند آدمی کے مجسمہ کی نقاب کشائی کی جانے والی ہے۔ لوگ آپس میں چہ مہ گوئیاں کرتے ہیں کہ اس مالدار آدمی نے دان دھرم کے پردے کے پیچھے کیسی بداخلاقیاں کی ہیں۔ مجسمہ کی نقاب کشائی ہو جاتی ہے اور بھیڑ کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اب وہ کیا کرے۔ چناں چہ والنٹیروں کے ہٹ جانے کے بعد لوگ جا کر مجسمہ کو ہاتھ لگاتے ہیں۔ افسانہ میں نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ وقوعہ کوئی بھی ہو، محض تماشائی کے طور پر کھڑے رہنا اور لوٹ جانا لوگوں کی جذباتی تسکین کے لیے کافی نہیں ہے۔ وہ کچھ نہ کچھ لے جانا اور اپنانا چاہتے ہیں ورنہ وہ اندر سے خالی خالی محسوس کرتے ہیں۔ مجسمہ کا لمس ان کا حاصل ہے گو جس آدمی کا وہ مجسمہ تھا اس کی بدگوئی وہ کچھ ہی دیر پہلے کر چکے تھے۔

اسی طرح "بیکار خدا" میں بیدی نے ضعیف الاعتقادی کی نفسیات نہایت خوش اسلوبی سے بیان کی ہے۔ مراری جین جو ایک خوانچہ فروش ہے سمجھتا ہے کہ نتھو کے بھونکنے سے اس کی بکری اچھی ہوتی ہے۔ دھیرے دھیرے مراری جین ایک چھوٹی سی دکان خرید لیتا ہے اور نتھو اس دکان میں آکر پڑا رہتا ہے۔ نتھو ایک بہت ہی موٹا قلی ہے جس کی ناک ایک رنڈی نے کاٹ کھائی تھی اور وہ اپنی کٹی ہوئی ناک پر ایک گندہ سا پھاہا لگائے رہتا ہے۔ نتھو بہت ہی غلیظ، ناکارہ اور اوباش آدمی ہے لیکن مراری جین اسے پچھلے جنم کا سادھو پر ماتما سمجھتا ہے۔ اس کی تمام بدفعلیوں کو برداشت کرتا ہے اور نتھو اس کی دکان پر بیکار خدا کی مانند پڑا اینڈتا رہتا ہے۔

"بلی کا بچہ" میں ایک بلی کا بچہ سڑک کے بیچ آکر بیٹھ جاتا ہے اور پورا ٹرافک رُک جاتا ہے۔ کسی کی یہ ہمت نہیں ہوتی کہ اسے کچل کر نکل جائے حالاں کہ سرحد پر جنگ چھڑی ہوئی ہے اور لوگ بے دریغ مارے جا رہے ہیں۔ افسانہ کے واحد متکلم کو کوئی کام نہیں ملتا،

تنگ دستی کا عالم ہے اور فلم کے یک چشم ڈائرکٹر نے اسے صاف کہہ دیا ہے کہ اس جیسے آدمی کو دنیا میں جینے کی بھی کیا ضرورت ہے۔ گویا کسی کی زندگی بھی دوسروں کی نظر میں اہم نہیں۔ لیکن راستہ میں ٹرانک کو جام کیے ہوئے۔ بیٹھا ہوا بلّی کا بچّہ زندگی کی بے بضاعتی کے احساس کو زائل کرتا ہے۔

خطِ مستقیم اور قوسین میں ایک ایسے نوجوان کی اکتاہٹ کو پیش کیا گیا ہے جو درزی کی دکان پر بیٹھا اپنے سوٹ کے تیار ہونے کا انتظار کر رہا ہے۔ آج اس کا انٹرویو ہے، وہ سوٹ لینے آیا ہے لیکن سوٹ میں تھوڑا کام باقی ہے۔ وہ بیکار بیٹھا ہوا اکتا تا ہے۔ یکایک دو لڑکیاں دکان میں داخل ہوتی ہیں اور ٹیلر ماسٹر سے اپنے کپڑوں کی سلائی کی بات چیت کرتی ہیں، ناپ دیتی ہیں، اور نوجوان اس دلچسپ منظر میں ایسا کھو جاتا ہے کہ جب سوٹ لے کر وہ باہر نکلتا ہے تو انٹرویو کا وقت گزر چکا ہوتا ہے۔

بیدی کا آرٹ مصورانہ ہے، اور ان کی تصویر کشی کا جوہر ان کے افسانہ "دس منٹ بارش میں" نظر آتا ہے۔ پورا افسانہ ایک ایسی تاثراتی تصویر ہے جس کی ہر تفصیل ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ چھاجوں پانی برستا ہے اور ہم نہ صرف یہ کہ پانی برستے دیکھتے ہیں بلکہ فضا کی نمی اپنے حواس میں محسوس کرتے ہیں یہ ایک مختصر افسانہ ہے جس میں ایک غریب عورت راٹا کو بارش میں بھیگتا ہوا دکھایا ہے۔ وہ اپنے کاہل لڑکے کو کوستی ہے۔ گھر کے برآمدے میں دو نوجوان انتظار میں ہیں کہ تنومند بھیگی ہوئی راٹا ان کے دالان میں پناہ لینے آئے گی۔ ماں ان نوجواں کے سامنے دھرم کرم اور کالی یگ کی باتیں کرتی ہے۔ مہایگ برہما کا ایک دن ہے۔ کل جگ چار لاکھ اور بتیس ہزار برسوں کا ہے۔ اور راٹا کی گھوڑی بھیگ رہی ہے۔ اس کی پشت نم آلود ہو کر سیاہ ساٹن کی طرح دکھائی دے رہی ہے ابو بکر روڈ متحرک ہو کر کوئلے کی کان میں جاتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ بہاؤ کے خلاف ایک دہقان آہستہ آہستہ اسی جانب بھیگتا ہوا آ رہا ہے۔ اس کے ہاتھوں میں ایک بیل کی رسّی ہے راٹا کی کھپریل گر چکی ہے۔ قریب ہی ایک سیٹھ کے سہ منزلہ مکان کا پرنالہ راٹا کی جھونپڑی پر گرنے لگا ہے۔ ہمارے برآمدے کے سوا اور کوئی نزدیک پناہ بھی تو نہیں ہے۔ راٹا چاروں طرف دیکھ رہی ہے۔ ابھی کہے گی مجھے

اپنے دامن میں چھپالو بابوجی .... یہ بارش کا دامن کیا اس کے لیے کم ہے۔ راٹا کی سی عورت کو میں جانتا ہوں، جب کسی ایسے انسان پر عزت کے دامن تنگ ہو جاتے ہیں ...... تو خود بخود ایک بہت بڑا دامن اس کے لیے کھل جاتا ہے۔"

افسانہ میں پانی برستا ہے۔ تصویریں ابھرتی ہیں۔ خیالات بہتے ہیں افسانہ کیا ہے ایک خوبصورت نظم ہے۔

بیدی کے افسانوں میں بڑی رنگا رنگی اور تنوع ہے۔ وہ کسی ایک موضوع کی تکرار نہیں کرتے۔ وہ کسی ایک تکنیک، طریقۂ کار اور اسلوب کے بھی اسیر ہو کر نہیں رہ جاتے۔ ان کے افسانوں میں مسلسل ارتقار دیکھا جا سکتا ہے۔ بیدی کی کہانیاں زندگی کے ہر پہلو کا احاطہ کرتی ہیں۔ ان کے کرداروں میں غضب کی انفرادیت ہے۔ مختصر افسانہ کے کردار عموماً یاد نہیں رہتے کیوں کہ کردار کی شخصیت کی نشوونما کے لیے ناول کے بڑے کنواس کی ضرورت ہے، لیکن بیدی کے کردار ہمارے حافظہ کا جزو بن جاتے ہیں۔ بیدی کی کردار نگاری کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ مختلف قسم کے کرداروں کو ان کے پیشوں کی رعایت سے پیش کرتے ہیں۔ طبقاتی اور پیشہ ورانہ پس منظر انھیں جزئیات نگاری کے خوبصورت مواقع فراہم کرتا ہے۔ بیدی نے اپنے افسانوں کے ذریعہ کسی تصویرِ حیات کو کھوپنے کی کوشش نہیں کی۔ ان کے افسانے زندگی کی وہ بصیرت عطا کرتے ہیں جو کھلی آنکھ سے انسانی تماشہ دیکھنے سے پیدا ہوتی ہے اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ بیدی کے افسانوں میں ہندوستان کی روح جاگتی ہے۔ ان کے افسانوں میں اس دھرتی کی بو باس بسی ہوئی ہے اور اس زمین کے رسم ورواج، عقائد اور توہمات سے افسانوں کو رنگ و آہنگ ملتا ہے۔ بیدی کی کوئی کہانی مستعار معلوم نہیں ہوتی۔ کسی کہانی کی تہذیبی فضا مصنوعی نہیں لگتی۔ بیدی کو منت نئی کہانیاں سوجھتی ہیں۔ انھیں کہانیوں کے لیے ادھر ادھر تاک جھانک کرنی نہیں پڑتی۔ عام لوگوں کی معمولی زندگی کی طرف وہ نظر کرتے ہیں اور انھیں کہانیاں مل جاتی ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ غریب ہندوستان نے بیدی کے دامن کو گراں بہا کہانیوں سے بھر دیا ہے۔

O

ایک چادر میلی سی

" ایک چادر میلی سی" صرف ڈیڑھ سو صفحہ کا مختصر ناول ہے جسے طویل مختصر افسانہ بھی کہہ سکتے ہیں یا ناولٹ کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ یہ سب سے پہلے رسالہ " نقوش" لاہور میں ۱۹۶۰ء میں شائع ہوا اور شائع ہوتے ہی مشہور ہو گیا۔ یہی نہیں بلکہ اس کے مختلف زبانوں میں ترجمے بھی ہوئے اور اس پر ہندی میں ایک فلم بھی بنائی گئی۔ اس ناول پر بیدی کو ساہتیہ اکادمی کا انعام بھی مل چکا ہے۔ ناول کے شائع ہونے کے کچھ ہی عرصہ بعد شام لال نے " ٹائمس آف انڈیا" میں اس پر ایک نہایت ہی بصیرت افروز تبصرہ قلم بند کیا تھا اور خیرالنسار مہدی نے اِس تبصرے کا ترجمہ کیا جو رسالہ " سوغات" میں ۱۹۶۳ء میں شائع ہوا۔ اس تبصرے سے چند اقتباسات پیش کرتا ہوں جس سے ناول کی بنیادی رتھم کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے:

> " یہ ایک عام دیہات کی کہانی ہے۔ اس کی فضا میں لہسن، رائی، جنس، خون پسینا اور گوبر کا تعفن پھیلا ہوا ہے۔ اس کے لوگ وحشت بدوش ہیں۔ وہ گنّے کے کھیتوں کی رکھوالی کرتے ہیں۔ اپنے چھوٹے موٹے کاروبار میں مصروف رہتے ہیں۔ گالیاں بکتے ہیں، شراب پیتے ہیں، نوجوان لڑکیوں کو پھانستے ہیں اور اپنے چند پیسوں کو بہت سنبھال کر رکھتے ہیں، اس کی عورتیں کینہ وحسد سے بھری ہوئی ہیں، اور ایک دوسرے پر طعنہ زنی کرتی رہتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ان لوگوں کے مکانات کے گرد دیواریں نہیں ہیں۔ ہر ایک جانتا ہے کہ دوسرا کیا کر رہا ہے۔"

"یہ کہانی ایک شہ پارہ ہے۔ یہی نہیں کہ پیڑ اس میں شریک ہیں بلکہ دیوی اور دیوتاؤں کو بھی انسانی سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ یہ کسی رومانی شاعر کا گاؤں نہیں ہے جو کہ دیہاتیوں کی سادگی میں یقین رکھتا ہے' نہ یہ کسی انقلابی کا گاؤں ہے اس کہانی کا گاؤں ایک معنی میں دل کی بستی ہے جس میں ہر فرد الجھنوں میں گھری ہوئی زندگی سے خوشی کے چند لمحے چھین لینا چاہتا ہے۔ اس میں محبت اور نفرت' دعائیں اور بد دعائیں' خوف اور خوشی ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہیں ہر شخص ہر ایک کے بارے میں سب کچھ جانتا ہے' اس کے باوجود ہر ایک کے ذہن میں کوئی راز ہے جو اسے کچھ دیتا رہتا ہے اور جس کا نشان کسی کو نہیں ملتا۔"

(سوغات خاص نمبر ۱۹۶۳ء)

"ایک چادر میلی سی" میں بیدی کا آرٹ اپنے عروج پر ہے۔ اس ناول میں وہ انسانی مقدر کا بیان فطرت کے وسیع تناظر میں کرتے ہیں۔ زمینی واقعات کے بیان کے لیے بیدی چاند ستاروں اور سورج پر اپنے استعاروں کی کمندیں پھینکتے ہیں۔ ناول کا آغاز ہی ان بے مثال جملوں سے ہوتا ہے:

"آج شام سورج کی ٹکیہ بہت ہی لال تھی ۔۔۔ آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہوگیا تھا اور اس کے خون کے چھینٹے نیچے بکائن پر پڑتے ہوئے' نیچے تلوکے کے صحن میں ٹپک رہے تھے۔ ٹوٹی پھوٹی کچی دیوار کے پاس جہاں گھر کے لوگ کوڑا پھینکتے تھے ڈبو منہ اٹھا کر رو رہا تھا۔"

تلو کا اکا چلاتا ہے۔ اس کا گاؤں کوٹلہ پنجاب کا ایک بہت ہی چھوٹا سا گاؤں ہے جہاں گنے کی کاشت ہوتی ہے اور لوگ بہت ہی پس ماندہ اور مفلوک الحال ہیں۔ لیکن گاؤں میں دیوی کا ایک مندر ہے جس کے سبب وہ جاترا کی جگہ بن گیا ہے اور قرب و دور کے دیہاتوں سے جو جاتری یہاں دیوی کے درشن کو آتے ہیں ان کی وجہ سے تلو کا اور دوسرے اکا بانوں نواب' گوردا س' اسمٰعیل وغیرہ کو اتنے پیسے مل جاتے ہیں کہ وہ اپنے پریوار کو دو وقت کی روٹی کھلاسکیں۔ دیوی کا مندر گاؤں کے چودھری مہربان داس اور اس کے بھائی گھنشام کی حویلی کے قریب ہی تھا۔ دونوں بھائی مل کر ایک دھرم شالہ بھی چلاتے تھے جوان کی حویلی

کے بغل ہی میں تھی ۔ جا[illegible] کا اسی دھرم شالہ میں پہنچا تا جو چودھری مہربان داس کی عیاشیوں کا اڈا بھی تھا ۔

دیوی کا مندر گاؤں میں کیسے بنا اس کے متعلق یہ دنت کتھا مشہور تھی کہ " دیوی بھیروں کے چنگل سے بچتی بچاتی اس گاؤں میں آنکلی تھی اور اس جگہ جہاں اب ایک مندر کھڑا تھا' گھڑی دو گھڑی بسرام کیا تھا اور پھر بھاگتی ہوئی جاکر سامنے سیال کوٹ جموں وغیرہ کی پہاڑیوں میں گم ہو گئی تھی ۔۔۔۔۔۔۔۔۔ اب بھی کسی ڈھلی ہوئی صبح کو کوٹلے سے شمال مغرب کی طرف دیکھا جائے تو دور افق پر کسی ڈاچی کا کوہان سا نظر آتا ہے ۔۔۔۔۔۔۔ وہی ویشنو دیوی کا پہاڑ ہے ۔"

دیوی، شیو ، شکتی اور بھیروں کے متن اساطیر کا بیدی استعاراتی انداز میں ذکر کرتے ہیں ان کی تفسیر کرتے ہوئے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں :

" دیوی کی دو شانیں ہیں ۔ مثبت اور منفی ۔ مثبت حیثیت میں وہ پاروتی ہے امایا گوری ہے' نسوانی حسن و جمال اور محبت و وفا شعاری کی تمثیل اور مادرانہ شفقت کا مرقع ، لیکن منفی شان میں وہ کالی ہے' درگا ہے اور بھوانی ہے' رنگت کی سیاہ ، دیکھنے میں بھیانک اور ہیبت ناک' چہرے دانتوں اور ہاتھوں سے خون ٹپکتا ہوا اور بھیروں کی لاش کو پیروں تلے دبائے وہ وحشیانہ طور پر مسکراتی ہوئی نظر آتی ہے ۔"

بھیروں کی تفسیر کرتے ہوئے ڈاکٹر نارنگ لکھتے ہیں :

" بھیروں تعداد میں ایک سے زیادہ ہیں ۔ یہ شیو یعنی ازلی مرد کی شانیں ہیں اور سب کی سب وحشی اور تخریب کار ۔ شیو کی پتنی دیوی انھیں کی رعایت سے بھیروی بھی کہلاتی ہے ۔' ایک چادر میلی سی ' میں ایک بھیروں تو خود تلوکا ہے ۔ جھگڑالو ، غصیلا اور تشدد پسند ۔۔۔۔۔۔ دوسرے بھیروں مہربان داس ، گھنشام داس اور بادا ہری داس ہیں جو سازش کر کے نو عمر جاترن یعنی دیوی کی عزت پر حملہ کرتے ہیں ۔"

بیدی لکھتے ہیں :

" تلوکے نے آج جس جاترن کو مہربان داس چودھری کی دھرم شالہ میں

چھوڑا وہ مشکل سے بارہ تیرہ برس کی ہوگی۔ دیوی کے پاس تو اپنے آپ کو بچانے کے لیے ترشول تھا جس سے اس نے بھیروں کا سر کاٹ کے الگ کر دیا، لیکن اس معصوم جاترن کے پاس صرف دو پیارے پیارے گلابی ہاتھ تھے جنھیں وہ بھیروں کے سامنے جوڑ سکتی تھی۔ ان سے مدافعت نہ کر سکتی تھی۔ پھر بدن ——— جیسے تربوز کے گودے کا بنا ہوا، جو مہربان کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا۔ شاید اسی لیے اس دن کا سورج غصے میں لال اپنے رتھ کے گھوڑوں کو ادھر چھانٹا، ادھر چابک، ادھر چھانٹا ادھر چابک لگاتا ہوا سامنے خانقاہ والے کنویں کے پاس، فارم کی کپاس کے پیچھے کہیں گم ہو گیا تھا اور اوپر آسمان پر دوج کے نازک سے چاند کو پنجرٹنے، پیلا ہونے کے لیے چھوڑ گیا۔۔۔۔۔"

اپنی عیاشیوں کے لیے چودھری مہربان داس تلوکے سے کام لیتا جو شام کے وقت نصیبوں والے اڈے پر پہنچ کر اس تاک میں کھڑا ہو جاتا کہ کوئی بھولی بھٹکی سواری مل جائے اور وہ اسے اچھے کھانے نرم اور گرم بستر کے لالچ میں لے جا کر مہربان داس کی دھرم شالہ میں چھوڑ دے۔ دراصل تلوکا یہ سب مہربان اور اس کے بھائی گھنشام ہی کے لیے کرتا تھا۔ لیکن اس پر بھی بدنامی اس کی اپنی ہوتی۔ اس کے حصے میں آتی بھی تو ایک آدھ چانپ اور میٹھے مالٹے کی بوتل۔ اور تلوکے کی بیوی رانو کو شراب سے سخت نفرت تھی۔ وہ سمجھتی تھی کہ شراب ایسی سوت نہیں دنیا میں۔ جاترن کو دھرم شالہ میں چھوڑ کر تلوکا جب شراب کی بوتل لیے گھر آتا ہے تو رانو کے ساتھ اس کا سخت جھگڑا ہوتا ہے۔ بیدی نے یہ پورا منظر اس قدر ڈرامائی شدت کے ساتھ بیان کیا ہے کہ پڑھنے والا سناٹے کے عالم میں پڑھتا چلا جاتا ہے۔ بچے سہم جاتے ہیں۔ تلوکے کا باپ بوڑھا حضور سنگھ جس کی آنکھوں میں موتیا اتر آیا ہے گالیاں دیتا ہوا اٹھتا ہے اور تنور پر گر کر جھلس جاتا ہے۔ رانو تلوکے کے ہاتھ میں اپنی بتیسی گاڑ دیتی ہے اور تلوکا غضب ناک ہو کر بار بار رانو کو دیوار کے ساتھ مارتا ہے اور رانو کی بڑی بیٹی چلاتی ہے مار ڈالا، "ماں کو مار ڈالا" تلوکے کا چھوٹا بھائی منگل کہاں تو ایک ضبط کے عالم میں سب کچھ دیکھ رہا تھا اور کہاں اب ایکا ایکی لپک کر اس نے بڑے بھائی کا ہاتھ پکڑ لیا۔ تلوکے نے منگل کی آہنی گرفت سے اپنا ہاتھ چھڑانے

کی کوشش کی۔ کچھ بولنے بکنے لگا لیکن منگل کی نگاہوں میں قتل دیکھ کر خاموش ہو گیا۔

دوسرے دن تلوکے نے اکا جوڑا اور رانو کو دھمکانے کے بعد کہ وہ دیکھے گا کہ آج وہ اسے شراب پینے سے کیسے روکتی ہے، گھر سے نکل کھڑا ہوا۔ کچھ دیر کے بعد اکا سواریوں سمیت گھر کے سامنے کھڑا تھا اور رانو ہمیشہ کی طرح چار موٹی موٹی روٹیاں ایک میلے روغن میں بسے ہوئے کپڑے میں لپیٹ کر تلوکے کو دے رہی تھی۔ رانو نے ایک نظر اکے کی طرف دیکھا جہاں بارہ تیرہ برس کی ایک لڑکی کچھ ہوش اور کچھ بے ہوشی کے عالم میں بیٹھی تھی اور چودھری مہربان داس کے کارندے اسے تھامے ہوئے تھے اور شہرے جا رہے تھے۔ رانو نے حیرانی سے پوچھا: "کون ہے؟ کیا ہوا اسے؟"

"مرگی" تلوکے نے جواب دیا۔ "جو ہر عورت کو پڑتی ہے۔ رات تجھے بھی تو پڑی تھی اور جس کا علاج جوتا ہے۔"

ابھی دوپہر بھی نہیں ہو پائی تھی کہ رانو نے دیکھا کہ لوگ اس کے گھر کی طرف دیکھ رہے ہیں اور چہ میگوئیاں کر رہے ہیں۔ رانو کی خوشی کی انتہا نہ رہی جب اس نے چودھری مہربان داس کے بھائی گھنشام کو ہتھکڑیاں لگے بازار میں گزرتے دیکھا لیکن ساتھ اٹھارہ انیس برس کا ایک نوجوان لڑکا بھی تھا جس کے کپڑے خون سے تر بتر تھے اس کے منہ سر ہر جگہ پر خون ہی خون دکھائی دے رہا تھا اور وہ کچھ ہوش اور کچھ بے ہوشی کے عالم میں حوالدار کے سہارے آگے بڑھ رہا تھا۔ رانو بول اٹھی: "شکر ہے دیوی ماں آج تو نے سن لی میری۔۔۔۔ آج کا دن دھنیہ ہو گیا میرے لیے۔"

جب ہی تلوکے کا اکا دکھائی دیا۔ لیکن اسے گورداس چلا رہا تھا۔ اکے کے اندر کوئی لیٹا ہوا تھا۔ سواریوں نے مل کر اسے اتارا، پاس لائے اور منہ پر سے کپڑا ہٹایا تو رانو ایک دم چلائی "نہیں" اور پھر اندر کی طرف بھاگ گئی۔

تلوکے کا قتل ہو گیا تھا۔ خانقاہ والے کنوئیں کے قریب اس نوجوان جاترن کے بڑے بھائی نے اسے پکڑ لیا تھا اور اس کی شہ رگ میں دانت گاڑ دئے تھے اور اس وقت چھوڑا جب اس کے بدن میں خون کا ایک بھی نمکین قطرہ نہ رہا تھا۔

جس وقت لوگوں نے اسے پکڑا وہ نوجوان وحشت کے عالم میں آنکھیں پھیلائے دونوں ہاتھوں کو اوپر اٹھائے مندر کے کلس کی طرف دیکھتا ہوا ایک مذہبی غیض و غضب ایک جنون

کے عالم میں چلا رہا تھا "تیرے نمت ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ہے دیوی ماں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ تیرے نمت ۔"

تلوکے کی موت کے بعد گھر کی ذمہ داری منگل پر آن پڑی ۔ لیکن منگل تلوکے کی حیاتی کے درمیان بھی اکھڑ بے پروا اور غیر ذمہ دار آدمی تھا ۔ اس نے تلوکے کا اکا تو سنبھال لیا ، بگی پر ساز لادنا تو سیکھ لیا تھا ، لیکن خود یہ گھر کی ذمہ داری کا جوا نہ پڑنے دیا ۔ آمدنی پہلے سے بھی کم ہوگئی ۔ زندگی میں ایکا ایکی چونک کر جاگا ہوا منگل جذبات و شہوانیات کے جنگل میں کھو گیا ۔ ۔ ۔ جہلم ارائین کی چھوٹی بیٹی سلامتے سے اس کی راہ و رسم ہوگئی ۔

ادھر حضور سنگھ کی ہڈیوں تک میں پانی پڑ گیا تھا ۔ وہ چارپائی پر بیٹھا بڑھیا کی گالیاں سنا کرتا ۔ جنداں کا سلوک رانو کے ساتھ پہلے بھی اچھا نہیں تھا ۔ مگر تلوکے کی موت کے بعد تو "اٹھتے جوتا بیٹھتے لات" والا معاملہ تھا ۔ گھر میں کھانے کو بھی کچھ نہ ہوتا ۔ بڑی نے کچھ چاول ابالے تھے ، لیکن بھوکی رانو نے انھیں طباق پہ ڈال بنا نمک مرچ کے کھا گئی ، سوکھے ہی نگل گئی ساس سسر تو ایک طرف اس نے اپنے بچوں کو بھی نہ پوچھا تھا اور اب جنداں اسے دھکے دے دے کر باہر نکال رہی تھی اور رانو پتھر بنی مار کھا رہی تھی ۔ تبھی منگل سلامتے کے عشق کا نشہ لیے گھر میں داخل ہوا ، اور جنداں کے ہاتھ روکتے ہوئے کہا "تائی ! کیوں تو اس گریب کے ساتھ ایسا سلوک کرتی ہے ؟ کیوں روز مارتی ، دھکے دیتی ہے ؟ آخر کہاں جائے گی ۔ بیچاری ؟"

یہ سن کر رانو جسے اپنے شوہر کے مرنے پر رونا نہ آیا تھا بلک بلک کر رونے لگی ۔ وہ رو رہی تھی اور کہہ رہی تھی " میں کیوں جاؤں ــــــ کیا نہیں کیا میں نے اس گھر کے لیے بیٹے نہیں جنے کہ بیٹی نہیں جنی ؟"

لیکن رانو اندر ہی اندر محسوس کر رہی تھی کہ میرا اس دنیا میں کوئی نہیں اور اسی ڈر سے وہ سب کے حصے کا کھا گئی تھی ۔ اب اس کی سمجھ میں نہیں آرہا تھا کہ اس گھر میں رہے بھی تو کیسے بچے اب پل چکے تھے ، بڑے ہو چکے تھے اور قاعدے سے وہ تلوکے کے تھے ، اس کے تھوڑے ہی تھے ۔ ساس سسر گاؤں پنچایت کے لوگ لے جانے بھی دیتے تو وہ ان کو لے کر کہاں جاتی ۔ خود بھیک مانگتی ، ان سے بھیک منگواتی ؟ پھر ــــــ رانو اب یہی سمجھنے لگی تھی جس عورت کا شوہر مرجائے اسے اس کے گھر میں رہنے کا کوئی حق نہیں ۔

اس کی یہ حالت دیکھ کر ، ایک صبح اس کی سہیلی جنوں آئی ، اسے اپنے گھر لے گئی

ساگ کے ساتھ مکّی کی روٹی کھلائی اور پھر اسے سمجھانے لگی "یہ جنداں بندی۔ یہ ساس تیری۔ تجھے جینے نہ دے گی، اس گھر میں بسنے نہ دے گی۔ یہاں رہنے کا ایک ہی طریقہ ہے اور وہ یہ کہ تو منگل سے شادی کرلے، چادر ڈال لے اس پہ ......" "یہ نہیں ہوسکتا" رانو نے کہا اور اس پہ ایک لرزہ چھانے لگا۔ "منگل بچہ ہے۔ میں نے اسے بچّوں کی طرح پالا ہے۔ عمر میں مجھ سے کچھ نہیں تو دس گیارہ سال چھوٹا ہے۔"

لیکن چنو نے پورن دئی سے بات کی، پورن دئی نے اپنے شوہر گیان چند سے اور گیان چند نے جو سرپنچ تھا پنچایت اور حضور سنگھ کی بھاٹیہ برادری سے گفتگو شروع کی، گیان چند سوچتا تھا "یوں بھی گاؤں میں آئی ہوئی عورت باہر کیوں جائے، اِدھر اُدھر کیوں جھانکے، ہمارے دیس پنجاب میں جہاں عورتوں کی کمی ہے کیوں مردوں سے ان کا حق چھینا جائے۔ کیوں ایک عورت کو بے کار سڑنے دیا جائے۔

ادھر رانو کی بڑی بھی جوان ہوچکی تھی۔ کچھ غریبی کی وجہ سے اور کچھ جان بوجھ کر رانو اسے پھٹے پرانے، تیل اور بساند میں رسے بسے ہوئے کپڑوں میں رکھتی۔ بال بنانے کے بجائے بکھیر دیتی تاکہ اس پر کسی کی نظر نہ پڑے۔ رانو بڑی کی جوانی کو دیکھ کر لرز اٹھتی۔ "اس بے باپ کی بیٹی کا انت برا ہے۔ جس دن کسی دشمن کی اس پر نظر پڑ گئی یہ کہیں کی نہ رہے گی۔"

بڑی کو دیکھنے کے لیے کیا بلکہ خریدنے کے لیے کچھ لوگ آئے۔ گھر میں نہ منگل تھا نہ رانو۔ جنداں نے مطالبہ تو ہزار روپے کا کیا لیکن سودا ساڑھے پانچ سو پر طے ہوا۔ جب رانو آئی تو جنداں اس کی لیپو پوتیاں کرنے لگی۔ لیکن بڑی نے اسے سب کچھ بتا دیا۔ یہ سنتے ہی رانو اس کڑک مرغی کی طرح بن گئی جو اپنے انڈے بچّوں کو بچانے کے لیے شکرے اور باز پر بھی جھپٹ پڑتی ہے۔

" ہائے اب میں بیٹی کو بکتے دیکھوں گی۔ میں تو صرف کچھ لے کر نہیں آئی تھی تو یہ درد شا ہوئی ——— یہ تو بک جائے گی ...... اور وہ بات بات پر اس کی ہڈیاں توڑ دیں گے، نوچ نوچ کھائیں گے۔ کہیں گے تجھے ایسے ہی تو نہیں خرید کے لائے ہیں، دام دئے ہیں ...... تلو کے مرحوم کے زمانے میں آخری یہی حربہ تھا رانی کا ——— دیا تو نہیں دیا ——— لیا تو کچھ نہیں۔ بیاہ کے لائے ہو، خرید کے تو نہیں لائے۔ اور یہ بیٹی میری

بک جائے گی۔

پھر رانو سوچتی ہے گھر میں کھانے کو کچھ نہیں۔ بڑی کو کیسے بیاہے گی۔ ایک لمحہ کے لیے اسے خیال آتا ہے ـــــ آج مہربان داس چودھری ہوتا، ایک ہی رات بیٹی کا جہیز تیار کر لیتی لیکن بیٹی کو کبھی نہ بتاتی کہ تیرے سہاگ کے لیے رات ایک ماں نے اپنا سہاگ لٹا دیا۔ آخر بیچنا ہی ہے تو ایک ہی بار ساڑھے پانچ سو میں کیوں، کیوں نہ میں اسے لے کر شہر نکل جاؤں اور تھوڑا تھوڑا کر کے بیچوں۔ لاہور میں سیکڑوں، ہزاروں بابو لوگ پھرتے ہیں جو کچھ دیر کے دل بہلاوے کے لیے پندرہ پندرہ بیس بیس روپئے دے جاتے ہیں کھانے کو چنگی چوکھی ملے گی، پہننے کو ریشم۔ کھین کھاب (کم خواب) ...... تھوڑے ہی دنوں میں روپوں اور کپڑوں سے صندوق بھر جائیں گے.......

جب ہی زناٹے کے ایک تھپڑ کی آواز سنائی دی۔ جو رانو نے خود ہی اپنے منہ پر مار لیا تھا...... اور اب ہمیشہ کی طرح ایک انجانے خوف سے کانپنے لگی۔

اسی وقت گیان چند، کیسر سنگھ، جگو، دلا، کرم دین اور گاؤں کے دوسرے آدمی چلے آئے اور آ کر حضور سنگھ کے پاس بیٹھ گئے۔ جنداں کو بھی بلوا لیا اور رانی کے چادر ڈالنے کی بات یوں چھیڑ دی جیسے یہ بھی کوئی جھگڑا ہے جس کا فیصلہ پنچایت کو کرنا چاہیئے۔ حضور سنگھ نے سمجھا ـــــ اس عمر میں جب کہ وہ مرنے کے قریب ہے، پنچایت برادری کے لوگ اس کی بے عزتی کرنے، اسے آخری ٹھوکر مارنے آئے ہیں۔ لیکن جنداں عورت کی سریع العقلی سے یکایک بات کی تہہ تک پہنچ گئی بلکہ اس سے بھی کہیں دور آ گئے، بہت آگے نکل گئی۔ اتنا نزدیک، اتنے قریب کا خیال اسے پہلے کیوں نہ آیا ـــــ ہاں ہاں آیا تھا، لیکن جب بڑی کتنی چھوٹی تھی۔ اب رانو پھر اس کی بہو ہو سکتی ہے اور بڑی اس کی پوتی ـــــ اور جب حضور سنگھ نے پنچوں کی طرف دیکھ کر آنکھیں پھڑپھڑائیں تو بوڑھی دانت نکال کر اس کی طرف بڑھی۔ "تو بیچ میں مت بولا کر بڈھے! نہ مرے نہ جان چھوڑے۔ جانتا بھی ہے کیا کیا الضاپھ ہو رہا ہے اس دنیا میں کہ اس جنم کا اندھا تو اگلے جنم کا بھی اندھا۔"

جب پنچ کے آدمی چلے گئے، تو رانی بپھری ہوئی باہر نکلی۔ "تو تو بڑی کے بیاہ کی بات کرنے جا رہی تھی پھا پھاں۔ بیچ میں میرا مردہ کیوں نکال بیٹھی۔ شرم ہے تو کچھ کھا مر۔

ہے دیوی ماں! یہ جوہڑ کے گدلے پانی میں ڈوب ڈوب مرے۔ اوپر سے آٹے والی مسین کو کوکرے۔"

جب ہی کوئی ہاتھ راتی کے بالوں پر پڑا اور وہ اٹھتی ہوئی دیوار کے پیچھے، کوٹے کے ڈھیر پر جا گری۔ سامنے جنوں کھڑی تھی۔ "ہم تیرے بھلے کی کریں کتنے! اور تو پھیلتی جائے۔"

"نہیں جنوں نہیں" رالو نے اس کے سامنے دکھڑا روتے ہوئے کہا۔ "وہ بچہ ہے میں نے کبھی اسے ان نجروں سے نہیں دیکھا۔"

جنوں بولی۔ "دیکھ ـــــــ تجھے اس دنیا میں رہنا ہے کہ نہیں رہنا؟ اس پیٹ کا نرک بھرنا ہے کہ نہیں بھرنا۔ اپنی اس شرم کو ڈھانپنا ہے کہ نہیں ڈھانپنا؟ بڑی آئی ہے نجروں والی۔"

جب جنداں نے منگل سے بات کی تو منگل الف ہو گیا۔ "نہیں یہ نہیں ہو گا کبھی نہیں ہوگا۔ یہ تو کیا لاٹ اروِن جارج پنچم بھی آجائے تو میں کبھی نہ کروں میری ماں کی برابر اس کی عمر ہے۔" ادھر بڑی بھی ناراض تھی۔ "ماں نے یہ سب کیا تو میں کچھ کھا مروں گی۔" شرم نفرت اور کدورت سے اس کا چہرہ سوچ رہا تھا۔

پنچوں کی مقرر کی ہوئی تاریخ آ پہنچی۔ آنگن میں پنیسی کی میلی سی چادر تنی تھی جس کے نیچے کچھ گھڑے رکھے تھے۔ منگل کو زبردستی پکڑ کر لائے تھے اور کھولی کے اندر چارپائی سے باندھ دیا تھا۔ جب اسے پروہت کے سامنے لانے گئے تو منگل غائب تھا۔ سات آدمی ہاتھ میں لٹھیں اور گنڈاسے لیے باہر لپکے۔ چادر تلے بیٹھی اور روتی ہوئی رانو نے یہ سب دیکھا اور بے ہوش ہو گئی۔ منگل کپاس کے کھیت کے بغل میں ایک تنگ و تاریک "گڑھہ" میں بیٹھا پھٹی پھٹی آنکھوں سے باہر دیکھ رہا تھا۔ لوگ آکر سامنے کھڑے ہو گئے۔ منگل کوٹھڑی میں دو ہاتھوں کے بل جھکا وحشت کے عالم میں سب کو دیکھتا ہوا سچ مچ ایک جنگلی سوّر معلوم ہو رہا تھا۔ منگل کا نرخرہ کانپنے لگا اور لوگوں کے دل دھک دھک کرنے لگے۔ جس کے ہاتھ میں لاٹھی تھی لاٹھی اور جس کے ہاتھ میں جوتا تھا جوتا منگل پر برسانے لگا۔ منگل کو بالوں سے پکڑ کر بیچ کھیتوں اور کھلیانوں کے گھسیٹا جا رہا تھا۔

"عجیب سا دولھا تھا۔ بال بکھرے ہوئے اور سر پر سے پگڑی ندارد ......

ہاتھ میں کندسی کرپان۔ سہروں کی جگہ جھاڑیاں اور کانٹے، کیسر کے چھینٹوں کی جگہ کیچ کے لودے۔ آنکھوں میں محبت کے نشہ کی بجائے نفرت، ندامت اور ہزیمت کے آنسو اور گدلاپن۔ اور عجیب سی برات جیسے شیوجی پاروتی کو لینے آئے ہوں۔ گلے میں رودراکش کی مالائیں اور سانپ، منہ میں دھتورہ اور بھانگ، کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول، براتی بندر اور لنگور، شیر اور چیتے اور ہاتھی ...... اس پر شہنائی کی بجائے ایک عجیب طرح کی کاہش اور خواہش، وحشت اور شہوت پیدا کرنے والی کتا مکھی کی بھنبھناہٹ اور آٹے کی مشین کی کو....کو....کو....کو۔

ملن کی اس رات رانو ایک بہن، بیوی اور ماں کی طرح منگل کے زخموں پر سینک کرتی رہی۔ صبح رانو اٹھی۔ جنداں سے بھنڈارے کی چابیاں لیں تاکہ منگل کے زخموں پر لگانے کے لیے ہلدی لائے۔ برآمدے میں بچے آدھے ننگے آدھے ڈھکے ہوئے سو رہے تھے۔ رانی نے باری باری سب کا منہ چوما اور ان کے بازوؤں اور ٹانگوں میں اڑی ہوئی چادریں کھینچ کھینچ کر ان کے جسموں کو ڈھانپا۔ لیکن جب رانو بڑی کے پاس پہنچی تو وہ جاگ رہی تھی۔ اس سے پہلے کہ رانو اس کے سر پر پیار سے ہاتھ پھیرتی بڑی نے اپنے بڑے بڑے ناخنوں سے ماں کا منہ نوچ لیا اور بولی ——— "جا تو ——— اسی سے منہ کالا کروا!" رانو پر پہلے کیا کم گزری تھی کہ اس پر بیٹی نے بھی منہ نوچ لیا۔ وہ تو بڑی کو یہ بھی نہ کہہ سکتی تھی "بیٹی تیرے ہی لیے تو میں نے یہ سب کیا ہے اور تو، اور تو بھی؟"

چنوں نے صبح آکر جب رانو سے پوچھا کہ رات کچھ ہوا یا نہیں تو رانو نے کہا۔ "تو جو کہتی ہے چنوں! مجھے اس کی ضرورت نہیں ——— میں تو تن ڈھانپنے کے لیے دو کپڑے مانگتی تھی بہنا..... پیٹ میں ڈالنے کے لیے دو روٹیاں ..... پتہ نہیں واہگورو پرماتما کو کیا منظور ہے۔ دیوی ماں کیا چاہتی ہے۔ وہ (منگل) اب پھر چلا گیا ہے کہیں۔"

جوں جوں دن بیتنے لگے، گاؤں کی عورتیں رانو کو ڈانٹنے ڈپٹنے لگیں، اور وہ سوچنے لگی شاید یہ ٹھیک ہی کہہ رہی ہوں منگل سے اس کا رشتہ غیر یقینی صورت اختیار کرتا جا رہا تھا اسے اپنے اور اپنے بچوں کے مستقبل کا خوف آنے لگا وہ منگل کو کچھ کہہ بھی نہ سکتی تھی۔ اس پر

اس کا حق ہی کیا تھا ——— نہیں نہیں حق تو تھا ——— پنچایت کی موجودگی میں، گاؤں کے سب مرد عورتوں کی گواہی میں، اس نے مجھ پر چادر ڈالی تھی۔ سوچیں تو حق ہے بھی اور نہیں بھی۔ چادر کا کیا ہے؟ اڑھائی تین گز کا کپڑا۔ ایسا کہیں تو شادی کے پھیرے بھی کیا ہیں۔ یہ سب ٹھیک ہے۔ نہیں کچھ بھی ٹھیک نہیں۔ تلوکا بھی تو تھا اس سے وہ اتنی خائف نہ رہا کرتی تھی۔ جو منہ میں آتا دھڑسے کہہ ڈالتی۔ چاہے بعد میں مار ہی کھاتی۔ میں اسے کیوں نہیں کچھ بھی کہہ سکتی۔ بہت دنوں تک سوچتے رہنے کے بعد رانو سمجھ گئی کہ وہ منگل کو کیوں کچھ نہیں کہہ سکتی دوسری عورتیں جو اناپ شناپ منہ میں آئے بک دیتی ہیں۔ دن چھلا رات زیور کچھ نہ کچھ مانگتی ہی رہتی ہیں اور اسے لا کے دینا پڑتا ہے۔

آخر رانو صورتِ حال بدلنے پر کمربستہ ہوتی ہے۔ آج رانو منگل کو اچھی لگ رہی تھی۔ دن میں کئی بار ابٹنا مل کر رانو نے جلد کو اتنی نرم اور چکنا بنا لیا تھا کہ اس پر سے نگاہیں اور جذبے پھسل پھسل جاتے تھے۔ بندی لگا رہی تھی۔ اخروٹ کی چھال کا رنگ ہونٹوں پر چلا آیا تھا اور اب تک کے سوکھے ہوئے چھوہاروں کی بجائے وہ رس بھریوں کے ڈھیر معلوم ہونے لگے تھے۔ منگل تو سلامتی سے ملنے کے لیے نہا دھو کر تیار ہوا تھا۔ جب اس نے اپنی کرتی مانگی تو رانو چوکنی ہو گئی۔ اس نے کہا۔ "کہاں جا رہا ہے" منگل نے کہا "تو کون ہے روکنے والی" رانو نے کہا "نہیں میں تو کوئی نہیں۔ ایسے ہی پوچھا تھا۔ اگر رانی اڑ جاتی ...... جیسے تلوکے کے ساتھ اڑ جاتی تھی اور کہتی "میں نہ روکوں گی تو اور کون روکے گا؟" تو منگل الٹ ہو جاتا۔ منگل رانی کے اس مریل سے جواب سے کچھ ڈھیلا ہو گیا اور بات کو ختم کرنے کے انداز میں بولا "جا رہا ہوں رنڈی کے ہاں"

یہ فقرہ شوہر عموماً اس وقت کہتے ہیں جب وہ واقعی رنڈی کے ہاں جا رہے ہوں اور بیویاں سمجھتی ہیں ان کا میاں کسی غلط جگہ پہ نہیں جا رہا ورنہ وہ ایسے کہتا۔ لیکن رانو کو حالات میں ہر لحظہ پیدا ہو جانے والے خطرے نے ایک ایسی سمجھ دے دی تھی جو اس کی دوسری بہنوں کے حصّے میں نہیں آئی تھی۔ ایکا ایکی دیوی سے وہ ایک عام گوشت پوست کی عورت بن گئی۔ ایک دم چالاک اور عیّار۔ حرافہ۔ کیا کرتی؟ وہ مجبور تھی اور بے بس۔ آدمی پل پل حالات اور واقعات سے اثر پذیر ہوتا ہے۔ ان کے ساتھ بدلتا ہے۔ ورنہ پرماتما نے اسے اتنا بڑا نسوں کا جال نہ دیا ہوتا۔

منگل نے کرتی نکالنے کے لیے ٹرنک کھولا تو اس کے ہاتھ میں میٹھے مالٹے کی بوتل آ گئی۔ یہ وہی بوتل تھی جو تلو کا لایا تھا اور اب تک ٹرنک میں پڑی ہوئی تھی۔ منگل کو شراب کی ضرورت تھی کیوں کہ وہ سلامتے سے ملنے جا رہا تھا تاکہ اس کی ہمت بڑھے۔ اس میں چیتے کی سی لپک آ جائے۔ دس گھوڑوں کی طاقت۔" میں کبھی کبھی وہاں نصیبوں والے اڈے پر لگا لیتا ہوں۔" وہ بولا۔ "میں جانتی ہوں۔" رانو نے جواب دیا۔ لیکن منگل اسے بتاتا ہے کہ وہ رانو کے سامنے نہیں پیے گا کیوں کہ رانو برا مانتی ہے۔ رانو کہے جا رہی تھی ——— نہیں میں کیوں برا مانوں گی، میرا حق ہی کیا ہے۔ لیکن اندر سے کسی آواز نے اسے روک دیا۔ اس کی نگاہیں پھر ایک حرافہ کی نگاہیں ہو گئیں اور وہ بولی "ہاں تو جانتا ہے۔ مجھے زہر لگتی ہے۔" منگل بھنا اٹھا "یہی ہے نا تم عورتوں کی بات۔ کھانے پینے سے بھی روکتی ہو اپنے مردوں کو۔" اور وہ جھینپ گیا۔ رانو خوش ہو گئی۔ زبانی ہی سہی، مگر 'عورت' اور 'مرد' کا رشتہ قائم ہوا اور پر سے خفگی کا اظہار کرتے ہوئے بولی۔" خبردار میں نہ پینے دوں گی۔"

بالکل جیسا رانو نے سوچا تھا منگل نے بوتل منہ سے لگا دی۔" میں پیوں گا، ضرور پیوں گا۔" رانو کہتی ہے تو نے تو اپنے بھائی کو ہٹکایا تھا، بوتل توڑ دی تھی۔" منگل کہتا ہے وہ تو تجھ پر ترس کھایا تھا۔ منگل غٹ غٹ شراب پی رہا تھا اور ہانپتے کانپتے کہہ رہا تھا۔ میں اپنے بھائی کی طرح نامرد نہیں۔ جو ایک عورت کے سامنے ہتھیار ڈال دے گا۔" رانو اور منگل میں چھینا جھپٹی ہونے لگی۔ منگل نے اسے فرش پر گرا دیا اور پھر جوش کے عالم میں اسے زدو کوب کرنے لگا، بالکل ایسے ہی جیسے رانو نے سوچا تھا۔ وہ اوپر اٹھنے کی کوشش کرنے لگی اور منگل اسے نیچے دبانے کی۔ اب کے جو رانی اٹھی تو منگل نے اسے دیوار کے ساتھ دے مارا۔ خون کا ایک فوارہ رانو کے سر سے اٹھا اور اس کی ٹانگیں اسے سنبھالنے کے قابل نہ رہیں۔ وہ زمین پر پڑی تھی، آنکھیں بند اور منہ کھلا ہوا۔ اب منگل شرمسار تھا پگڑی پھاڑ کر اس نے رانی کے زخم پونچھے۔ رانی نے کہا" وعدہ کر پھر نہ پیے گا۔ وعدہ کرے گا تو میں ——— آج میں تجھے اپنے ہاتھ سے پلاؤں گی۔" منگل کے وعدہ کرتے پر رانی اٹھی اور ایک تھالی میں روٹی، کچھ پیاز اور چاپنیں لے کر آئی، اور منگل کے گلاس میں بہت ساری شراب انڈیل دی۔ منگل کو یقین نہیں آ رہا تھا۔ رانی کی نگاہیں دعوتِ نوشا نوش دے رہی تھیں۔ منگل نے گلاس لیتے ہوئے کہا" آج کے بعد پیوں

تو سمجھو ـــــــ گائے کھاؤں۔

اس نے گلاس منہ کی طرف اٹھایا تو رانو نے روک دیا۔ وہ باہر گئی اور تھوڑی دیر کے بعد ایک ٹوٹی ہوئی چینی کی رکابی میں دل کی شکل کا ایک ٹماٹر جو آٹھ حصّوں میں کٹا ہوا تھا لے آئی۔ منگل پینے اور کھانے لگا۔ اور پھر رانو اور منگل دونوں جسم کے تپتے ہوئے زعفران زاروں پر تھے۔

کسی کو اندازہ نہ تھا اب کے کوٹلے پر اتنا جاتری پڑے گا۔ کسی کو معلوم نہ تھا کوٹلا گاؤں کے گھر دولت سے بھر جائیں گے اور ان پر مجن برسنے لگے گا۔ جو ترمندر کے کلس سے گاؤں کی گلیوں میں اتر آئیں گے اور دانہ کھائیں گے اور ان کے پیار کی گھوں گھوں جو ہیں گھنٹے چلنے والی آٹے کی مشین کی کو کو میں گم ہو جائے گی۔ اور ابھی لوگ آرہے تھے ناچتے اور گاتے، دف کوٹتے، نفیری بجاتے " بجانا ہے تو بجالو! اماجی! پاپیوں کے بجانے کی یہی بیلا ہے۔"

آج بڑی پرکرما کا دن تھا۔ منگل رانو کا ہو چکا تھا۔ رانو ماں بننے والی تھی۔ چیتھڑوں میں دن گزارنے والی رانو کے بدن پر نئے کپڑے تھے جو منگل کی کمائی سے آئے تھے۔ چنوں نے یہ سب دیکھا تو مارے خوشی کے ناچنے لگی۔ منگل دوڑتا ہوا آیا، چنوں سے ٹکرایا، گرتی پگڑی کو سنبھالا اور رانو سے کہنے لگا " جاتریوں میں یہ لڑکا آیا ہے۔ گھبرو جوان زمینیں مکان دکانیں جائداد وہ کہتا ہے کہ شادی کروں گا تو بڑی سے' دنیا کی اور کسی لڑکی سے نہیں "

اب عورتیں گھر میں جمع ہو رہی تھیں۔ منگل کو دھکے دے کر باہر نکال رہی تھیں، گا رہی تھیں۔ ناچ رہی تھیں، کیوں کہ وہ خوش تھیں کہ رانو کا گھر بس گیا اور وہ ماں بننے والی ہے " لڑکا پیدا کر ناری ایک اور مصیبت نہ کھڑی کرلینا۔

دیوی ماں کے درشنوں کے لیے آئی ہوئی پوری پرکرما، منگل کے گھر کی طرف پلٹ پڑی۔ جیسے دیوی ماں مندر میں نہیں وہاں ہے۔ کوٹھے پر عورتوں کے ٹھٹ نظر آنے لگے، نیچے مردوں کے رانو کچھ احتیاط، کچھ بے احتیاطی سے ناچ رہی تھی۔ ناچتی ہوئی عورتوں کی نگاہوں میں دنیا ایک وسیع و عریض دائرہ بن گئی جس کے بیچ مرد، عورتیں، بچے، بوڑھے صرف خاکے رہ گئے۔ پھر وہ بھی رنگ کے بڑے بڑے چھینٹوں اور دھبوں میں بدل گئے۔ ــــ اور آخر ایک ہی رنگ رہ گیا۔ سورج کی کرنوں کا رنگ۔

باہر کچھ اور ہی شور مچا تھا اور یہ غول کا غول، جھرمٹ کا جھرمٹ، کئی نئے رنگ پیدا کرتا

ایک دوسرے پر گرتا پڑتا، دروازے پر، کوٹھوں کے منڈیروں پر کنویں کے من پر پہنچ گیا۔ یہ جاتری لوگ تھے جو سر جھکائے دیوی کی بھینٹیں گاتے ہوئے آ رہے تھے ڈھولک پیٹتے چھینے بجاتے ہوئے دیوی ماں کی استوتی گا رہے تھے۔ وہ سب کے سب اپنے اپنے گناہوں کا کفارہ کرنے چلے آئے تھے۔ گناہ جو ہو چکے تھے۔ گناہ جو ہو رہے ہیں۔ گناہ جو ہونے والے ہیں۔

سب نے دیکھا چودھری مہربان داس اور اس کا بھائی گھنشام سات سال کی قید کاٹ کر آ رہے تھے۔ ان کی گردنیں جھکی ہوئی تھیں اور نگاہیں زمین پر گری ہوئی۔ اور ان سب کے بیچ ایک لڑکا تھا جو بڑے پیار اور عقیدت سے دیوی ماں کی بھینٹیں گا رہا تھا۔ رانو نے دور سے اس خوبصورت لڑکے کی طرف دیکھا اور اس کی نگاہوں میں سونمبر رچ گئے۔ من ہی من میں اس نے بڑی کی باہوں کے ہار اس کے گلے میں پہنا دیئے اور خود امر بیل بنی اس سے لپٹ لپٹ گئی۔ لیکن جب لڑکا قریب آیا تو رانی روئی کی طرح سفید ہو گئی " وہی یہ تو وہی جس نے میرے۔" رانی اس ناگہانی صدمہ سے بے ہوش ہو کر گرنے والی ہی تھی کہ بوڑھے حضور سنگھ نے اسے تھام لیا۔ "بہو! تو کیسے روتی ہے؟ میری طرف دیکھ، جس نے بیٹا دیا ہے، ہمیشہ بیٹا دیا ہے، جب کہیں جا کے ایک بیٹا پایا ہے۔"

حضور سنگھ میں رانی کو اپنے کھوئے ہوئے باپ کی جگہ کوئی آسمانی باپ مل گیا تھا۔ وہ بار بار اپنا سر اس کی چھاتی پر پٹخ رہی تھی اور کہہ رہی تھی۔ "نہیں ۔۔۔۔ نہیں بابو ۔۔۔۔ یہ نہ ہو گا ۔۔۔۔ ہائے میری بیٹی۔ میں مر جاؤں گی بابو!" اس وقت پر کرما کے پر آئی ہوئی ساری خلقت تھم چکی تھی اور رکے ہوئے سانسوں سے ایک عظیم فیصلے کا انتظار کر رہی تھی۔ معلوم ہوتا تھا رانی ہاں کہے گی تو دنیائیں بس جائیں گی اور نہ کہے گی تو پرلے آ جائے گی۔

جب ہی رانی کو دلاسا دیتے ہوئے حضور سنگھ بولا "بیٹا! یہ سب کیا ہو رہا ہے ۔۔۔۔۔؟ کیوں ہو رہا ہے؟ اسے تو نہیں جانتی، نہ میں جانتا ہوں۔ نہ یہ لوگ جانتے ہیں۔ تو اسے سمجھنے کی کوشش بھی مت کر ۔۔۔۔ ایک چپ، یہاں تو دم مارنے کی جگہ نہیں ۔۔۔۔۔"

رانی نے مڑ کر دیکھا۔ بڑی کے چہرے کی ہوائیاں اڑ رہی تھیں۔ وہ کہہ رہی تھی "ماں یہ تو کیا کر رہی ہے؟ تو نہ بولی تو میں بن بیاہی دھرتی کی طرح بانجھ رہ جاؤں گی۔" رانی نے سسر کے کاندھے پر سے سر اٹھایا اور بولی "اچھا بابو! اچھا۔"

ایک دم بھینٹیں شروع ہوگئیں ۔ لوگ پورے جوش و خروش کے ساتھ گانے بجانے شور مچانے لگے جن کے بیچ رانی نے اوپر مندر کی طرف دیکھا ۔ سنہرے کلسوں سے دیوی کا طلائی تبسم منعکس ہو کر رانی کے چہرے پر پڑ رہا تھا اور اسے منور کر رہا تھا ۔ اسی دم مندر میں گھنٹیوں کا غوغا مچا، مسجد سے اذان بلند ہوئی اور جہاں کلس تھے وہاں اندھیرے میں کسی کے ہاتھ پہلے اور گردن لٹکتی ہوئی نظر آئی ۔

ایک ڈر تھا ۔۔۔ ایک حظ بھی ، جس میں سنسناتی ہوئی رانو نے اپنے دونوں ہاتھ کلسوں کی طرف اٹھا دئے اور روتی دھوتی لرزتی کانپتی ہوئی بولی .... دیوی ماں ــــــ !"

" ایک چادر میلی سی " اختصار اور ایجاز کا بے مثال نمونہ ہے ۔ بیدی نے صحیح معنی میں سمندر کو کوزے میں بند کیا ہے ۔ پورے ناول میں استعاروں ، علامتوں اور اساطیر کا ایسا جال پھیلا ہوا ہے کہ وضاحتی اسلوب کو کام میں لایا جاتا تو ہر ذرّہ پھیل کر صحرا بن جاتا ۔ کمال کی بات تو یہ ہے کہ علامتیں اور استعارے جو شاعرانہ حسن آفرینی کا سرچشمہ ہیں اس حقیقت پسندانہ اسلوب کو سنگلاخ اور کھردری زمین سے پھوٹے ہیں جو ایک مفلوک الحال اور پس ماندہ دیہاتی زندگی کی تصویر کشی کا فریضہ نہایت خوش اسلوبی سے سرانجام دیتا ہے ۔ اس ناول کی خوبی یہ ہے کہ زندگی یہاں خانوں میں بٹی ہوئی نہیں ہے ۔ ایسا نہیں ہے کہ اخلاقیات نفسیات سے چشم پوشی کرتی ہو اور نفسیات سماجیات سے پہلو بچاتی ہو ۔ ناول میں زندگی سماجی ، فطرتی اور ماورائی سطح پر ایک وحدت میں منعکس ہوئی ہے ۔ مذہبی عقاید ان لوگوں کی زندگی کا حصّہ ہیں ، جو فطرت کی آغوش میں سماجی زندگی جیتے ہیں ۔ اس سماجی زندگی کے کچھ اخلاقی قوانین ہیں جنھیں یہ لوگ قبول بھی کرتے ہیں اور توڑتے بھی ہیں ۔ اسی لیے ان سے گناہ بھی سرزد ہوتے ہیں اور وہ گناہ کی سزا بھی پاتے ہیں اور گناہوں کا کفارہ بھی ادا کرتے ہیں ۔

عورتیں ان پڑھ ہیں ، ضعیف الاعتقاد ہیں ، ٹونوں ٹوٹکوں کو مانتی ہیں ، جھوٹے دھرماتماؤں کی ہوس کا شکار ہوتی ہیں ، رشک و حسد سے جلی بھنی بھی رہتی ہیں ۔ لیکن ان میں ایک ایسی جبلی بصیرت ہے جو عورتوں سے مخصوص ہے اور جس کے سبب وہ عورت کے دکھ اس کی مجبوری اور اس کی طاقت کو پہچانتی ہیں ۔ وہ جانتی ہیں کہ مرد کے مقابلہ میں وہ کمزور ہیں ، ان کی حیثیت ایک پالتو جانور کی سی ہے اور وہ مرد کے رحم و کرم ہی پر جیتی ہیں ۔ اپنے مرد کو اپنے پاس رکھنا

اپنا بنائے رکھنا ان کے پندار اور خودی کا تقاضا نہیں بلکہ ان کی حیاتیاتی ضرورت ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ اپنی تمام انسانی طاقتوں کا استعمال کرتی ہیں۔ یہ طاقتیں جب کام نہیں لگتیں تو ماورائی طاقتوں سے کام لیتی ہیں۔ ٹونے ٹوٹکے کرتی ہیں۔ ان عورتوں کا کھردرا پن، ان کی جنسی چھیڑ چھاڑ، فحش کلامی، نوچ کھسوٹ اور مار دھاڑ غیر متمدن زندگی کی نشانی نہیں بلکہ ان کے اندر رہی ہوئی زندگی کی اس قوت کا مظہر ہیں جو نہایت ہی مخالف اور پر تشدد حالات میں زندگی کی جوت کو جلتی رکھنے پر منحصر ہے۔ بیدی نے ان عورتوں کو رحم دل، ایثار نفس، ایک دوسرے کے کام میں آنے والی نیک اور شریف عورتیں نہیں بتایا۔ ان میں اتنی استعداد ہی نہیں کہ وہ دوسروں کی مدد کریں یا دوسروں کا غم اپنالیں۔ لیکن وہ جانتی ہیں کہ دکھ درد میں جو عورت کا صدا مقدر ہے عورت کو کیا کرنا چاہیئے۔ یہاں جھوٹی شرم اور جھوٹی اخلاقیات ان کے آڑے نہیں آتی۔ رانو کو جینا ہے اپنے لیے بھی اور اپنے بچوں کے لیے بھی۔ مقدم چیز جینا ہی ہے، اور سب عورتیں مل کر رانو کو جینے میں مدد کرتی ہیں۔ جو رکاوٹیں وہ خود دور کر سکتی ہیں کرتی ہیں۔ اپنے شوہروں کو سمجھا کر بیچ کو ہموار کرتی ہیں۔ رانو کو سمجھاتی ہیں اور وہ نہیں سمجھتی تو اسے گالیاں دیتی ہیں، مارتی ہیں، پیٹتی ہیں۔ یہ تشدد ضروری ہے کیوں کہ رانو کی راہ میں جو نفسیاتی اور جذباتی رکاوٹیں ہیں وہ محض سمجھانے بجھانے سے دور نہیں ہو سکتیں۔ وہ چاہتی ہیں کہ جسے رانو بیٹے کے طور پر دیکھتی آئی تھی اسے شوہر کے طور پر دیکھنا شروع کرے یہ کام آسان نہیں اور وہ یہ بھی نہیں جانتیں کہ یہ ذہنی تبدیلی کیسے پیدا کی جائے۔ لیکن وہ یہ جانتی ہیں کہ رانو کی زندگی کے لیے یہ ضروری ہے اور اسے نظر کی یہ تبدیلی پیدا کرنی ہی ہوگی۔ گویا حیاتیاتی تقاضوں کو نفسیاتی اور اخلاقی رکاوٹوں پر غالب آنا ہی پڑے گا۔ چناں چہ ان کے سمجھانے اور منانے کے طور طریقوں میں بھی اخلاقی، استدلالی اور نفسیاتی ترغیب کی بجائے حیاتیاتی جنگ، اور تشدد کا عنصر زیادہ ہے۔ وہ زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتی ہیں کہ رانو کو صحیح راہ پر لگادیں اور اس میں وہ کامیاب ہوتی ہیں۔ بعد کی جو رکاوٹیں ہیں انھیں خود رانو کو دور کرنا ہوتا ہے اور جب یہ رکاوٹیں دور ہو جاتی ہیں تو وہ خوشی سے ناچ اٹھتی ہیں۔ ان کی فحش کلامی ہی کی مانند ان کا ناچ اور ناچ کی فحش حرکات اسی قوتِ حیات کا مظہر ہیں جو لاکھ مزاحمتوں کے بیچ بھی اپنا راستہ بنا لیتا ہے اور اپنے اخلاقی اور نفسیاتی سہارے آپ پیدا کرتا ہے۔ اس طرح

" ایک چادر میلی سی " ایک معنی میں ایک اجتماعی ناول ہے۔ ایک ایسی کمیونٹی کی زندگی کا عکس جو غیر انسانی حالات میں بھی انسانی زندگی گزارنے کے جتن کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتی۔

اور بلاشبہ رانو اس ناول کا سب سے قدآور کردار ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ رانو بیدی کا اردو ادب کو ایک گراں بہا اور غیر فانی عطیہ ہے۔ اردو میں ناول کم ہیں اور ناولوں کے ایسے کردار بہت ہی کم جو ہمارے ادبی حافظہ کا جزو بن جائیں اور جن کے حوالے سے ہم زندگی کے مسائل پر غور و خوض کرسکیں۔ رانو بہت تیزی سے یہ مقام حاصل کررہی ہے۔ اپنی انسانی سطح کو برقرار رکھتے ہوئے رانو اپنی ہر آن بکھرتی اور اجڑتی دنیا کو سمیٹنے اور بسانے کے عمل میں لگی ہوئی ہے۔ وہ جننی ہے ، ماں ہے ، سیج کی بیسوا ہے اور دیوی ہے ، اور یہ سب کچھ ہونے کے باوجود وہ ہمیشہ ایک بہت ہی معمولی عورت رہتی ہے۔ وہ اپنی انسانی سطح اور انسانی خول کو کہیں بھی چھوڑتی نظر نہیں آتی۔ تلوکے کے سامنے وہ ایک حقدار بیوی کی طرح تن جاتی ہے حالاں کہ اس کے گھر میں اس کے کوئی حقوق نہیں۔ تلوکے کے ہاتھوں وہ ایک جانور کی طرح پٹتی ہے ، گھر چھوڑکر چلی جانا چاہتی ہے لیکن جائے تو کہاں جائے ، گھر تو یہی ہے ، لہٰذا بے سہارا گرہستن کے طور پر وہیں آتی ہے اور پھر بیوی بن کر تلوکے کی ہوس کو ٹھنڈا کرتی ہے۔ بھوکی ہوتی ہے تو بھوکے جانور کی طرح چاول سوکھے کے سوکھے ہی نگل جاتی ہے۔ بچّوں کے لیے شادی کرتی ہے لیکن بڑی کے لیے اب وہ ماں نہیں رہتی بیسوا بن جاتی ہے ، لیکن منگل کے لیے تو وہ ماں ہی رہتی ہے جس سے وہ دور دور رہتا ہے اور بالآخر منگل کو اپنا بنانے کے لیے اسے پھر ماں اور دیوی کے مقدس مقام سے اتر کر بیسوا اور حرّافہ بنا پڑتا ہے۔ یہ حرافہ پھر منگل کے بچّے کی ماں بنتی ہے اور جننی دیوی کے مقام کو اس وقت پہنچ جاتی ہے جب وہ تلوکے کے قاتل کو اپنے داماد کے طور پر قبول کرتی ہے۔ رانو کی سب سے بڑی صفت قبولیت ہے جو زندگی کا وصف ہے۔ استرداد نہیں بلکہ قبولیت رانو کو ایک ایسا اتھاہ سمندر بناتی ہے جس میں دکھ کے پہاڑ غرق ہوجاتے ہیں ، غیر اپنا لیے جاتے ہیں ، اور بے بسی کی تنہا راتوں میں بہائے ہوئے آنسوؤں کے قطرے ، حسن ، تخلیق اور

مسرتوں کے آبدار موتیوں کی صورت ساحلِ حیات پر بکھیر دیے جاتے ہیں۔ رانو عورت ختم ہوکر دیوی نہیں بنتی۔ وہ عورت ہی رہتی ہے ' بہت ہی غریب' بے حد دکھیاری' اور بہت ہی معمولی لیکن اپنے مثبت جذباتی رویوں کے ذریعہ وہ ہر آن زندگی کا اثبات کرتی ہے اور اسی سے اس میں وہ دیوی تتو پیدا ہوتا ہے جو محبت تخلیق اور حسن کی علامت ہے۔ "سنہرے کلسوں سے دیوی کا طلائی تبسم منعکس ہوکر رانی کے چہرے پر پڑ رہا تھا اور اسے منور کر رہا تھا۔"

○

بیدی کے ڈرامے

اردو میں اچھے ناول کم ہی سہی پھر بھی مل جاتے ہیں لیکن ڈراموں کا تو بڑا کال ہے۔ ویسے دیکھنے جائیں تو کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی سبھی نے ڈرامے لکھے ہیں لیکن نہ تو وہ کھیلے جاتے ہیں، نہ ریڈیو پر نشر ہوتے ہیں نہ ہی تنقیدوں میں ان کا ذکر ملتا ہے۔ ڈراموں کی طرف اس بے اعتنائی کی بدیہی وجہ یہی نظر آتی ہے کہ ہمارا ذہن ڈراموں کی طرف اتنا راغب نہیں جتنا کہ افسانوں اور شاعری کی طرف ہے۔ ورنہ ان ڈراموں میں یقیناً کچھ تو ایسے ہیں جن پر تنقید کو توجہ کرنی چاہیے تھی۔ سوائے ممتاز شیریں کے جنھوں نے منٹو کے ڈرامے "منجھدار" پر خوب لکھا دوسرے نقادوں نے ڈراموں سے استغنا ہی برتا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ یہ سب کے سب ڈرامے ریڈیائی ہیں جو عموماً ریڈیو کی ملازمت کے دوران لکھے گئے۔ البتہ بیدی نے ان کی اشاعت کے وقت انھیں اسٹیج ڈراما بنانے کی کوشش کی لیکن اس میں بھی انھیں بہت کامیابی نہیں ہوئی۔ ریڈیو ڈرامے میں جس طرح آن کی آن میں منظر بدلتے ہیں۔ اسٹیج اسے برداشت نہیں کرسکتا۔ بیدی نے مناظر کی تعداد کو کم کرنے کی کوشش نہیں کی۔ ریڈیو سے اسٹیج ڈرامے کی منتقلی میں انھوں نے صرف یہ کیا کہ ریڈیو کی سماعی ہدایتوں کو انھوں نے اسٹیج کی بصری ہدایتوں میں بدل کر ڈرامے کو زیادہ ٹھوس اور محسوس طریقہ پر ذہن میں کھیلے جانے کے امکانات پیدا کیے۔ اس سے یہ فائدہ ہوا کہ انھیں پڑھتے وقت اب زیادہ لطف آتا ہے۔

بیدی کے یہ ڈرامے ان کی ریڈیو کی ملازمت کے دوران لکھے گئے اور دو مجموعوں "بے جان چیزیں" اور "سات کھیل" کی صورت میں شائع ہوئے۔ آزادی کے بعد

بیدی نے کوئی ڈراما نہیں لکھا۔ وجہ صاف ہے کہ فلمی زندگی میں داخل ہونے کے بعد ڈراما نویسی کے شوق کی تسکین فلموں سے ہوتی رہی۔ اسٹیج کے لیے تو انھوں نے پہلے بھی ڈراما نہیں لکھا تھا، فلمیں بناتے ہوئے وہ ریڈیو کے لیے کیوں لکھتے۔

بیدی نے کل ملا کر گیارہ ڈرامے لکھے ہیں۔ ان میں سے کچھ تفریحی ہیں، کچھ سنجیدہ اور کچھ تجرباتی۔ کم ہی ڈرامے ایسے ہیں جو وقت کی دست برد سے بچ گئے ہیں ورنہ زیادہ تر ایسے ہیں جو اپنی دلچسپی کھو چکے ہیں۔ مثلاً "کار کی شادی" "اب تو گھبرا کے" "بیجان چیزیں" ایسے ڈرامے ہیں جن کا موضوع اور اظہار دونوں فرسودہ ہو چکے ہیں۔

"کار کی شادی" ایک ایسے نوجوان کا ڈراما ہے جو اس فریب میں مبتلا ہے کہ اس کی منگیتر اور اس کے گھر والے اسے شخصی طور پر پسند کرتے ہیں جب کہ اس کے دوست کا دعویٰ ہے کہ ان کی دلچسپی اس کی دولت اور کار میں ہے۔ چنانچہ لڑکا سچائی کا امتحان کرنے کے لیے ایک روز بغیر کار کے جاتا ہے اور باتوں باتوں میں بتاتا ہے کہ اس کے باپ کا کاروبار ٹھپ ہو چکا ہے، کار بک چکی ہے اور اب وہ خود مجبوراً کوئی معمولی نوکری کرنے والا ہے۔ یہ سن کر لڑکی اور اس کے گھر والوں کے جذبات پر اوس پڑ جاتی ہے، اور وہ شادی کی تاریخ طے کرنے میں لیت و لعل کرنے لگتے ہیں۔ ڈرامے میں دوست کے ساتھ گفتگو میں کوئی بے ساختگی نہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ بات چیت آنے والی صورت حال کی تیاری کا فریضہ ہی انجام دے رہی ہے۔ لڑکی کے گھر والوں کے ساتھ جو گفتگو ہوتی ہے اس میں بھی ڈرامائی طنز کی بجائے طرز عمل کے بدلے ہوئے تضادات کو سپاٹ طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔

"اب تو گھبرا کے" میں بیدی نے ایک ایسے بنک کلرک کی زندگی کا نقشہ پیش کیا ہے جو کام کے بوجھ تلے دبا جاتا ہے۔ اس کی بیوی بیمار ہے لیکن وہ اس کی بھی خبر گیری نہیں کرسکتا اسے ایک روز کی چھٹی لینا بھی دشوار ہے۔ کام کی تھکن سے چور کرسی پر بیٹھے بیٹھے ہی اس کی آنکھ لگ جاتی ہے اور وہ خواب میں دیکھتا ہے کہ بالآخر موت نے اسے کام سے نجات دلائی ہے اور وہ عالم بالا میں پہنچ گیا ہے۔ وہاں خالق کائنات اور فرشتۂ موت اس کے بنک کے تجربات اور قابلیت کے پیش نظر آنے والی روحوں کے حساب کتاب کے کام پر لگا دیتے ہیں۔ وہاں بھی اس پر اتنا کام لادا جاتا ہے کہ اسے سانس لینے کی فرصت

نہیں ملتی ۔ بیچارے کلرک کو مرنے کے بعد بھی چین نصیب نہیں ہوتا۔ جب اس کی آنکھ کھلتی ہے تو پھر وہ خود کو بنک اور اس کے شور و غل میں گھرا پاتا ہے ۔ لیکن عالم بالا کے تجربے کے بعد اسے اب بنک کا کام کاج اتنا برا معلوم نہیں ہوتا۔ اوّل تو اس لیے کہ یہاں عالم بالا جیسی مطلق العنانی اور حکمرانی نہیں ۔ یہاں غلطیوں کی اصلاح کی جا سکتی ہے، قوانین میں ترامیم بھی ممکن ہے اور سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ اس دنیا میں آدمی گھبرا جائے تو کم از کم مر تو سکتا ہے ۔

پلاٹ دلچسپ ہے لیکن بیدی اس کے ڈرامائی امکانات کو پورے طور پر سامنے نہیں لاسکے ۔ دراصل ڈرامے کو ایسے واقعات سے ترتیب پانا چاہیئے تھا جو طنز و مزاح سے لبریز ہوں ۔ بیدی ایسے واقعات پیدا نہیں کرسکے۔ یعنی ڈرامے میں جو کہ طربیہ ہے مزاح کا عنصر کمزور ہے ۔ کلرک پر کام کا بوجھ بھی اسی طرح دکھانا چاہیے تھا جو اس کے لیے تکلیف اور تماشائیوں کے لیے تفریح کا باعث بنتا ۔ لیکن شاید ریڈیو ڈرامے کے لیے اتنا دکھانا کافی ہوتا ہے ۔ دوسری کمی کو وہ آوازوں اور سنگیت کے ذریعہ پوری کر لیتے ہیں ۔ بہر حال ان ڈراموں میں جس چیز کی کمی محسوس ہوتی ہے وہ مکالمات کی برجستگی اور بے ساختگی ہے جن کے ذریعہ سچوئیشن کامیڈی اپنا مزاحیہ اور طنزیہ عنصر پیدا کرتی ہے ۔

"بے جان چیزیں" میں یہ دکھایا گیا ہے کہ کیسے ڈاکٹر قدوائی اور ڈاکٹر مس سلیمہ سلطانہ ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں ، شادی کرتے ہیں ، دونوں کے بیچ جھگڑا ہوتا ہے، دونوں ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں، ایک دوسرے کی کمی محسوس کرتے ہیں اور بالآخر دونوں میں ملاپ ہو جاتا ہے ۔ کہانی میں تو کوئی نیاپن نہیں ہے لیکن جو چیز ڈرامے کو ندرت بخشتی ہے وہ یہ ہے کہ دونوں کے باہمی تعلقات کو چند بے جان چیزوں یعنی گلی بنک کے سائن بورڈ ، چائے کی پیالی، پوڈر لگانے کا پف، کوٹ ، جوتوں کے تسمے ، فوٹو فریم اور جھاڑن وغیرہ کے ذریعہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ راب گریئے سے بہت پہلے بیدی نے چیزوں کے ذریعہ تعلقات اور دلی کیفیات کو بیان کرنے کی کوشش کی لیکن وہ کامیاب اس لیے نہیں ہو سکے کہ اس موضوع پر افسانے لکھنے کے بجائے ڈراما لکھا جس میں کرداروں کی گفتگو ان چیزوں پر حاوی ہو گئی جو بصورت دیگر اپنی بے زبانی کی زبان سے کرداروں کی کہانی سناتے ۔

" آج " کی جائے وقوع ایک بڑا ریستوراں ہے اور وقت ۱۹۴۴ ء کی ایک رات۔ ریستوراں میں دو کیبرے ڈانسر ہیں، ایک امریکی اور ایک انگریز۔ جو زندگی اور موت کا کیبرے ناچ پیش کرتی ہیں۔ زندگی ایک بھڑکیلے لباس میں ہے اور موت سیاہ فرغل میں۔ ریستوراں میں دوسرے تماشائیوں کے علاوہ ایک پروفیسر بٹاکر ہیں جو اپنے آپ کو گاندھی سے کم نہیں سمجھتے۔ دو بلانوش ہندوستانی طالب علم ہیں سشنکر کمیونسٹ ہے اور صفدر آرٹسٹ جو گراموفون کمپنی میں ملازم ہے۔ یہ سب لوگ کیبرے دیکھتے ہیں جس میں موت بڑے حسین اور فنکارانہ طریقہ پر زندگی کو اپنے سیاہ فرغل میں دبوچ لیتی ہے۔ کیبرے ختم ہونے کے بعد سب شراب پیتے ہیں اور اپنا اپنا غم غلط کرتے ہیں۔ ڈرامے کے طویل مکالمات خود ترحمی میں ڈوبی ہوئی آپ بیتیاں بن جاتی ہیں اور ان آپ بیتیوں میں ان آئیڈیلسٹ نوجوانوں کی تصویر ابھرتی ہے جنھوں نے ذاتی اور خاندانی مجبوریوں کے تحت اپنے آدرشوں سے بے وفائی کی اور نوکریاں کرکے زندگی سے سمجھوتہ کرلیا۔ اب یہ لوگ بے عملی کے شکار ہیں۔ ان کی زندگی میں کوئی آدرش نہیں رہے۔ اپنے وطن کے مقدر کے ساتھ ان کی کوئی وابستگی نہیں رہی۔ کوئی زندگی کو اپنے پاس بلاتا ہے، کوئی موت کو۔ جو کیبرے ڈانسر کی صورت میں ان کے پاس آتی ہیں اور ان نوجوانوں کے متعلق فیصلہ کرتی ہیں کہ انھیں کون سی چیز کی ضرورت ہے زندگی کی یا موت کی۔ یہ ڈراما آدرشوں کی شکست، بے عملی، بے سمتی اور محرومی کا ڈرامہ ہے۔ مایوسی کی تاریک فضا میں رجائیت ڈرامائی سچویشن سے نہیں بلکہ ڈرامہ نگار کے قلم سے پھوٹتی ہے جو پروفیسر بٹاکر کے ذریعہ ہندوستان کی روح، اس کے ماضی، اس کے کلچر اور اس کی عوامی روایات سے وابستگی پیدا کرنے کا سبق دیتا ہے۔ جس زمانہ میں بیدی نے یہ ڈرامہ لکھا وہ ہندوستانی نوجوان کے لیے رومانی کرب اور ذہنی انتشار کا زمانہ تھا۔ بیدی وقت کی اس کیفیت کو ڈرامے میں منتقل کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ پرانے آدرشوں کی تلاش، زندگی کی شکست و ریخت، اپنے ملک کی روایات اور عوام سے بے گانگی، جنگ، غلامی، جگمگاتے ریستوراں، کیبرے ناچ، شراب نوشی، یہ سب مل کر ڈرامے کو ایک ایسی رومانی اور غنائی کیفیت عطا کرتے ہیں جس کی ترسیل کے لیے ریڈیو ایک مناسب میڈیم ہے۔

" روح انسانی " بھی ایک معنی میں " آج " ہی کی طرح سیاسی نوعیت کا ڈرامہ ہے۔ یہ ڈرامہ جرمن ڈرامہ نگار " ارنسٹ ٹالر " میں بیدی کی دلچسپی کا مظہر ہے۔ ارنسٹ ٹالر میں بیدی

کو ایک ایسا فنکار نظر آیا جو انسان دوست، حریت پسند اور انقلابی تھا اور جو جرمن فاشزم کی چیرہ دستیوں کا شکار ہوا۔ جنگ کے زمانہ میں ایک جرمن تمثیل نگار پر ڈرامہ ریڈیو کیوں کر براڈ کاسٹ کرتا۔ شاید اسی لیے بیدی نے ارنسٹ ٹالر کا نام نکال کر اس کی جگہ "روحِ انسانی" رکھ دیا۔ اس طرح ڈرامہ یک لخت سوانحی ڈرامے کی ٹھوس سطح کو چھوڑ کر عمومیت بلکہ تجریدیت کی فضاؤں میں تحلیل ہوگیا۔ اس کا افسوس ناک نتیجہ یہ نکلا ہے کہ نہ تو حساس مصنف ایک کردار کی ٹھوس شخصیت حاصل کرسکتا ہے، نہ ہی جیل کا عملہ اور قیدی "روحِ انسانیت" کی تجریدیت سے کوئی رابطہ قائم کرسکتے ہیں۔ وہ اذیت مصنف کو دیتے ہیں لیکن لگتا ہے کہ اذیت مصنف نہیں روحِ انسانیت جھیل رہی ہے۔ ظاہر ہے روحِ انسانیت کی اذیت برداشت کرنے کی طاقت ایک عام فرد سے زیادہ ہوتی ہے۔ اسی لیے اذیت اپنی اہمیت کھودیتی ہے۔ بیدی نے ڈرامے میں اذیت پر پوری طاقت صرف کردی ہے اور اسی لیے ایک جابرانہ نظام اور آزاد فکری کے بیچ ڈرامائی تصادم کو جس طرح پیش کرنا چاہیے تھا، نہیں کرسکے۔ جس کوٹھڑی میں مصنف قید ہے اس کے سامنے واقع دفتر میں لگا ہوا کیلنڈر اور کلاک کو دیکھ دیکھ کر مصنف شدید ذہنی اذیت میں مبتلا ہوتا ہے۔ وہ نہیں چاہتا کہ قید میں اسے وقت کا احساس ہو۔ اس اذیت سے نجات دلانے کے لیے اس کے ساتھ رکھے ہوئے تین قیدی جیل کے چیراسی کے ذریعہ باہر سے پتھر منگواتے ہیں اور کلاک اور کیلنڈر کو نشانہ بنا کر انھیں توڑ ڈالتے ہیں۔ ان کی باز پرس ہوتی ہے، عملے کے ساتھ مار دھاڑ بھی ہوتی ہے اور بالآخر تینوں قیدیوں کو سزائے موت سنا دی جاتی ہے۔ ڈرامائی واقعات میں نہ تو نفسیاتی گہرائی کا عنصر ہے۔ نہ اس حیرت انگیزی کا جو واقعات کو نقطۂ عروج کی جانب ترقی کرتے دکھانے سے پیدا ہوتا ہے۔ دراصل اس قسم کے موضوع کی پیش کش کے لیے جس المیہ شعور اور جیل کے ڈرامے کی تکنیک اور اسلوب کی ضرورت ہے، وہ بیدی پیدا نہ کرسکے تھے۔

"تلچھٹ" میں ڈرامے کا مرکزی کردار ایک ستائیس سالہ عورت ہے جس کا نام ڈرامے میں "ماں" ہی رکھا گیا ہے۔ ماں ایک غریب اور بیوہ عورت ہے۔ اس نے یوگ کو بڑی تکالیف اٹھا کر پالا ہے۔ یوگ ایک چودہ سالہ ذہین لڑکا ہے۔ اس کا باپ ایک فوجی تھا جس کی محاذِ جنگ سے کوئی خبر نہیں آئی۔ اس دوران یوگ کی حقیقی ماں بھی مرگئی اور اس بیوہ عورت نے اسے اپنے بیٹے کی طرح پال پوس کر بڑا کیا۔ کرشنا جو اس بیوہ کے پڑوس

میں رہتی ہے آکر اسے بتاتی ہے کہ یوگ کا باپ شری پت رات اس کے یہاں آکر ٹھہرا ہے۔ کرشنا اچھی چال چلن کی عورت نہیں اور یوگ کی ماں اس سے نفرت کرتی ہے۔ تو شری پت لڑائی میں مارا نہیں گیا تھا بلکہ قید ہو گیا تھا اور جنگ کے بعد وہ سیام میں لونگ اور کالی مرچ کا بہت بڑا بیوپاری بن گیا ہے۔ اسے سیام میں خبر ملی تھی کہ اس کی بیوی اور بیٹا دونوں مر گئے ہیں اور اس نے دونوں پر صبر کر لیا تھا۔ اپنے ملک کی پرانی یاد تازہ کرنے وہ آیا تو کرشنا کے یہاں ٹھہرا کیونکہ اس جیسے مرد کا ٹھکانہ ایسی ہی عورتوں کا گھر ہوتا ہے۔ کرشنا کی زبانی اسے معلوم ہوا کہ یوگ زندہ ہے۔ شری پت آتا ہے اور بیوہ کا بہت شکریہ ادا کرتا ہے اور یوگ کو اپنے ساتھ لے جانے کی خواہش ظاہر کرتا ہے۔ یوگ اور اس کی ماں دونوں انکار کرتے ہیں۔ شری پت کاروباری انداز میں سمجھاتا ہے کہ آپ جذبات سے کام نہ لیجئے۔ ایک باپ کے طور پر یوگ پر اس کا حق ہے۔ باقی رہا آٹھ سال تک پلنے پوسنے کا خرچ تو وہ اس سے کہیں زیادہ ادا کر دے گا۔ ماں یہ سن کر بپھر جاتی ہے۔ یوگ کو زبردستی شری پت کے حوالے کر دیتی ہے اور دونوں کو باہر نکال دیتی ہے۔

مظفر علی سید کے کہنے کے مطابق یہ ڈراما ایک روسی کہانی سے ماخوذ ہے۔ موضوع کو دیسی بنانے کی شدید کوشش کے باوجود ڈراما بدیسی ہی رہتا ہے۔" بیوہ اور شری پت کے بیچ کا تصادم ڈرامائی بننے کی بجائے ہسٹریکل بن جاتا ہے جسے ممکن ہے افسانہ سہار سکے لیکن ڈراما نباہ نہیں سکتا۔

" ایک عورت کی نہ " میں بیدی کو متذکرہ بالا تمام ڈراموں سے زیادہ کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ ایک ہی منظر پر مبنی ہونے کے سبب ڈراما اسٹیج پر بھی کامیابی سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس ڈرامے میں ڈرامائی محاورے پر بھی بیدی کی گرفت مضبوط ہے اور مکالمے ایسی برجستگی سے لکھے گئے ہیں کہ سوائے " نقل مکانی" کے کہیں اور نظر نہیں آتی۔ ڈرامے میں واقعات کا تسلسل فطری ہے اور ہر واقعہ ایسی طربیہ صورت حال میں بدل جاتا ہے جس سے مکالمات کی ظرافت دوبالا ہو جاتی ہے۔ ہردے ناتھ نیواڑی اور اس کی بیوی وسنتی میں چاہے نفسیاتی گہرائی نہ سہی لیکن وہ کٹھ پتلیاں بھی نہیں جن سے دلچسپ مکالمے بلوا کر تفریح طبع کا سامان مہیا کیا گیا ہو۔ دونوں کو بیدی نے کم از کم اتنی انفرادیت عطا کی ہے کہ وہ اپنی ازدواجی زندگی میں ایک ایسا ناٹک کھیل سکیں جو محض کٹھ پتلیوں یا سپاٹ کرداروں سے

ممکن نہیں ۔

ہردے ناتھ تیواڑی ایک مصنف ہے اور ڈرامے لکھتاہے ۔ اسے مسز گپتا میں دلچسپی ہے لیکن اس کی حقیقت نگاری اس کلبیت کو پہنچی ہوئی ہے کہ وہ اپنے ڈرامے میں مسز گپتا کا خاک اڑانے سے بھی باز نہیں رہتا۔ وہ کہتاہے" "میں انسان کو دیوتا کی صورت میں نہیں دیکھتا اس کی سرشت میں بسی ہوئی بربریت اور وحشی پن کو دیکھتا ہوں اور عورت کو سر سے پاؤں تک ایک فریب کار ہستی" اس کی یہ کلبیت اسے خوش طبعی اور عشق بازی سے باز نہیں رکھتی ۔ وہ جانتاہے کہ اس کی بیوی وسنتی کو بھی دوسرے مردوں کو اپنے حسن اور اپنے کپڑوں سے رجھانے میں مزا آتاہے گو ایسی بات اس سے کہی جائے تو وہ صاف مکر جائے گی ۔ وسنتی کو ڈاکٹر لانبا میں ایسی ہی دلچسپی ہے جیسی کہ تیواڑی کو مسز گپتا میں ۔ ایسی دلچسپیاں تیواڑی کی نظر میں بالکل فطری اور انسانی ہیں اور اسی لیے وہ انھیں اخلاقی پیمانوں پر نہیں ناپتا ۔ تیواڑی کی نظر میں اخلاقیات محض ایک نقاب ہے جس سے عورت اور مرد اپنی نظری کمزوریوں کی پردہ پوشی کرتے ہیں ۔ لیکن تیواڑی اپنے ان خیالات کو وسنتی کے سامنے دو ٹوک یا واشگاف انداز میں ظاہر نہیں کرتاکہ ایسا کرنے سے ممکن ہے وسنتی کو دھچکا پہنچے۔چنانچہ اشاروں کنایوں میں ایسی باتیں کہی جاتی ہیں جو مطلب کو ظاہر کرتے ہوئے بھی اسے پنہاں رکھتی ہیں ۔ وسنتی اشاروں کنایوں کو نہ سمجھنے کا ڈھونگ کرتی ہے لیکن مطلب کو پالیتی ہے۔ وسنتی جھنجھلاتی ہے کہ اس کا ہرگز وہ مطلب نہیں تھا جو تیواڑی سمجھ رہاہے حالاں کہ جانتی ہے کہ دل کی گہرائی میں تو مطلب وہی تھا جو تیواڑی نے سمجھا ہے گو خود وسنتی اس مطلب کو شعور کی سطح پر لانے سے جھجکتی ہے ۔ پورے ڈرامے کی دلچسپی کا راز مکالمات کی اسی ڈھکی چھپی کیفیت میں پنہاں ہے۔ بیدی نے سچویشن کو فلرٹیشن کی سطح ہی پر رکھا ہے اور اس طرح اخلاقیات کو ناک بھوؤں چڑھانے کا موقع نہیں دیا مثلاً تیواڑی اپنے دوست مدن کو کہتاہے" وسنتی تمھارے لطیفے بہت پسند کرتی ہے۔ تمھاری تعریف کرتی ہے اور کہتی ہے جو عورت اِس آدمی سے وابستہ ہوگی وہ بہت سکھی ہوگی "۔ یا اس کا یہ کہنا کہ عورتوں کو اپنی نئی ساری دکھانے کا یا نئی سینڈل کی نمائش کا بہت شوق ہوتاہے اور وسنتی نئی ساری پہن کر داخل ہوتی ہے ۔ یہ بےضروری باتیں ہیں اور بیدی نے ایسی ہی باتوں کے تانے بانے سے ڈرامے میں فلرٹیشن کی ڈزائن تیار

کی ہے ۔ اشاروں کی یہ بے ضرری جنسی کھیل کو اخلاقی طور پر ناگوار بننے نہیں دیتی ۔

تیواڑی بہانہ کرتا ہے کہ اسے ایک نیا ڈرامہ لکھنا ہے اس لیے کوئی بھی آئے تو کہہ دیا جائے وہ گھر پر نہیں ہے ۔ دراصل ڈاکٹر لانبا آنے والے ہیں اور تیواڑی واسنتی سے کہتا ہے کہ وہ ڈاکٹر لانبا کے ساتھ سینما ہو آئے ۔ وسنتی پہلے تو جھوٹ موٹ کا انکار کرتی ہے لیکن پھر تیار ہونے چلی جاتی ہے ۔ دروازے پر دستک ہوتی ہے ۔ وسنتی سمجھتی ہے ڈاکٹر لانبا آگئے اور وہ ابھی گھر کے میلے کپڑے ہی پہنے ہوئے ہے ۔ اس کی گھبراہٹ دیکھنے کے قابل ہے ۔ اِدھر اُدھر دوڑ بھاگ میں اس کے پیر کو موچ بھی آجاتی ہے ۔ بالآخر جب وہ بنی ٹھنی دروازہ کھولتی ہے تو مسز گپتا داخل ہوتی ہیں ۔ وسنتی کے ارمانوں پر جیسے اوس پڑ جاتی ہے ۔ مسز گپتا وسنتی کو بازار چلنے کی دعوت دیتی ہیں ۔ تیواڑی تو مسز گپتا کے ساتھ جانے کے لیے تیار ہی بیٹھا ہوتا ہے ۔ وسنتی کہتی ہے وہ نہیں آسکتی کیوں کہ اس کے پاؤں میں موچ آگئی ہے ۔ تیواڑی کہتا ہے کیا ہوا ، راستہ میں ڈاکٹر لانبا کو بھی ساتھ لے لیں گے ۔

اس میں شک نہیں کہ بیدی کا ہر ڈراما ایک نیا موضوع لے کر آتا ہے ۔ ان کے یہاں موضوعات کی تکرار نہیں ہے ۔ یہی نہیں بلکہ ریڈیائی ڈراموں کی حدود میں رہ کر بھی انھوں نے تکنک کے اچھوتے تجربات کیے ہیں ۔ "رخشندہ" ان کا ایک ایسا ہی ڈراما ہے ۔ رخشندہ کا آرٹ اس کی رومانی فضا ، غنائی اسلوب اور متصوفانہ معنویت میں رہا ہے ۔ ڈرامے کی رومانی فضا آفرینی میں بیدی نے ماورائی خوف کا عنصر شامل کیا ہے جو ڈرامے کی اسراری تھیم سے پیدا ہوتا ہے ۔

مقام پرانی وضع کے ٹھاٹ دار مکان کا بیرونی حصہ ہے ۔ وقت رات کا ۔ سخت بارش ہورہی ہے اور بجلی کڑک رہی ہے ۔ رخشندہ ۲۲ ، ۲۳ برس کی ایک پڑھی لکھی اعصاب زدہ لڑکی ہے ۔ وہ بارش میں بھیگتی ہوئی اپنی بہن کے کمرے کے دروازے پر جاتی ہے ۔ وہ پریشان ہے کیوں کہ اس کا شوہر ابھی تک باہر سے نہیں آیا ۔ بیدی شوہر کے انتظار کی کہانی کو آہستہ آہستہ حسنِ ازل سے روح کی جدائی کی پراسرار کہانی میں بدل دیتے ہیں ۔ "جدائی کا یہ کرب ناک لمحہ حقیقتِ مطلق کی تلاش ، تعاقب اور تمنائے وصال کا لمحہ بھی ہے ۔" جس طرح ازل سے چاند ، سورج کا تعاقب کر رہا ہے ، لیکن ہمیشہ سے برابر کا فاصلہ قائم ہے اسی طرح روح ازل سے

اپنے محبوب کو پکڑنے کے لیے عالم ہستی میں سرگرداں ہے، لیکن اسے پکڑ نہیں پاتی۔"
رخشندہ کی اعصاب زدگی جنون بن جاتی ہے اور جنون کشف کے مقام میں داخل ہوجاتا ہے۔ بھابھی رخشندہ کے کشف کو پہچان لیتی ہے۔" آپا مجھے بخش دو۔ میں نہیں جانتی تھی کہ تو مجسم روح ہے، روح !"

رخشندہ کی حالت سنگین ہو جاتی ہے۔ گھر کے سب لوگ پریشان ہیں۔ اس وقت اس کا شوہر نیم غنودگی کی حالت میں داخل ہوتا ہے۔ رخشندہ پھوٹ پڑتی ہے" کہاں تھے آپ"

" میں یہیں تھا۔ کیوں کیا ہوا، کیا بات ہے۔ تم سب لوگ پریشان کیوں نظر آتے ہو"

رخشندہ کہتی ہے۔" آپ یہاں نہیں تھے۔ آپ یہاں نہیں تھے۔

" میں تم سے ایک ہاتھ کی دوری پر تھا۔ اے مضطرب روح۔ میں ہمیشہ ایک ہاتھ کی دوری پر رہتا ہوں۔ لیکن تم مجھے پانے کے لیے اپنا ہاتھ نہیں پھیلاتیں۔

رخشندہ روح بھی ہے اور جسم بھی۔ لیکن روح جسم کی قیود سے اس قدر آزاد ہو جاتی ہے کہ ڈرامے کی حقیقت پسندانہ ساخت روح کی اڑان کو قابو میں نہیں رکھ سکتی۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ شوہر کے انتظار کی کیفیت کو حقیقت پسندانہ سطح ہی پر بیان کیا جاتا لیکن جدائی اور انتظار کے لمحات میں وہ شدت پیدا کی جاتی ہے کہ اس میں روح کی ازلی جدائی کا رنگ پیدا ہو جاتا اس کے برعکس ہوا یہ کہ ڈرامے میں روحانیت نفسیات کو مغلوب کرکے اپنی جلوہ فروشی کرتی نظر آتی ہے۔ شوہر کے انتظار میں مضطرب رخشندہ کا روحانی کشف کے مقامات میں داخل ہونا ڈرامائی ڈرائین کے خلاف جاتا ہے۔ بیدی کو چاہیئے تھا کہ وہ رخشندہ کی بے قراری کو حقیقت پسندانہ اور نفسیاتی سطح پر ہی رکھتے۔ صرف اسی صورت میں وہ روح کی جدائی اور بے قراری کی علامت بن سکتی تھی۔ بیدی کی علامت کے پردے کو بار بار چاک کرکے ایسے اشارے کرتے نظر آتے ہیں جس سے رخشندہ روح کی علامت نہیں بلکہ مجسم روح نظر آنے لگتی ہے اور یہ فراق زدہ روح کشف کے جن تجربات سے گزرتی ہے انھیں ڈرامے کا وہ کنواس سنبھال نہیں پاتا جو شوہر کے انتظار میں مضطرب بیوی کی تصویر کشی کے لیے تراشا گیا ہے۔ بیدی کی ناکامی علامتی

طریقِ کار کو پوری فنکارانہ چوکسائی کے ساتھ ثابت سکنے کا نتیجہ ہے۔
"چانکیہ" اور "خواجہ سرا" دونوں تاریخی پس منظر میں لکھے ہوئے ڈرامے ہیں۔
"چانکیہ" میں بیدی کی ہندی شیلی اپنی بہار پر ہے تو خواجہ سرا میں مفرس اردو کا اپنا لطف ہے۔ "چانکیہ" میں چندر گپت کے دربار کا ٹھاٹ باٹ ہے تو "خواجہ سرا" میں زوال پذیر مغلیہ ریاست کی تصویر کشی ہے۔
"چانکیہ" چندر گپت کا مہامنتری ہے۔ اپنی حکمت عملی، مصلحت بینی اور موقع شناسی سے کام لے کر اس نے چندر گپت کو ایک وشال راج کے سنگھاسن پر بٹھایا ہے۔ چانکیہ اپنے مقاصد کے حصول میں ہر نا جائز طریقہ کا استعمال روا رکھتا ہے۔ چندر گپت کی رانی دُردھرا اس کی سازشوں اور چالوں سے سخت نفرت کرتی ہے۔ وہ کہتی ہے:

"جس طرح وِش کنیا کے شریر میں وِش دھیرے دھیرے بس جاتی ہے۔
اس طرح کرودھ اور بدلے کی آگ اس کی نس نس میں سلگ رہی ہے۔ وہ
تکشک کی ناگ کی طرح کالا بھجنگ ہے۔ وِش کنیا سمان وہ جسے بھی چھوئے گا
جلا ڈالے گا۔"

چندر گپت اس کی چالوں کو سمجھتا ہے لیکن کچھ نہیں کر سکتا، کیوں کہ چندر گپت کی ڈور بھی چانکیہ کے ہاتھ میں ہے۔ چانکیہ نے ہی اسے ایک بڑے راجیہ کا سمراٹ بنایا ہے جو نفرت انگیز کام سمراٹ نہیں کر سکتا اس کا مہامنتری کر سکتا ہے۔ وہ بڑی بے دردی سے ان لوگوں کو قتل کر سکتا ہے جو اس کی آکانکشا کی راہ میں آتے ہیں، اور چانکیہ کی آکانکشا ہے ایک بڑا راجیہ قائم کرنا۔ چندر گپت کی رانی دُردھر چندر گپت سے کہتی ہے:

"چانکیہ نے منشیہ کی سرواُچ اوستھا سے گرا کر آپ کو صرف ایک سمراٹ بنا دیا۔ اِس کٹل کٹھور براہمن کا ارتھ شاستر تمام گھٹنا اور سندیہہ سے بھرا پڑا ہے، پریم سے نہیں۔ ایرادھی کو چھما کر دینے میں جو آنند ہے اس کی پراپتی اس نے کبھی نہیں کی۔ پریم کے پرم آنند کا اسے کوئی انوبھو نہیں۔"

سرِ دست چانکیہ کی چالوں کا نشانہ راجہ پروتک ہے جس نے سمراٹ چندر گپت کے راج کو مضبوط بنانے میں اپنا خون پسینہ ایک کر دیا تھا۔ چندر گپت بھی پروتک کو بہت عزیز

رکھتا ہے ۔ اپنے سنر برکا ایک انگ ہی سمجھتا ہے ۔ اسی لیے جب چانکیہ اس کے قتل کی بات کرتا ہے تو چندرگپت لرز جاتا ہے ۔ چانکیہ سمجھتا ہے کہ پروتک کی طاقت اور ہر دل عزیزی چندرگپت کے لیے خطرہ بن رہی ہے ۔ پروتک کو راستے سے ہٹانا پڑے گا ۔ چندرگپت غم وغصہ سے چیخ اٹھتا ہے " کیا تم چاہتے ہو کہ میں اس منشیہ کے ہوتے اپنے ہاتھ رنگوں جس کی وجہ سے میں اس سنگھاسن پر براجمان ہوں "

چانکیہ جواب دیتا ہے :

" جو ہاتھ آپ کے سر پر تاج رکھ سکتے ہیں وہ اتار بھی سکتے ہیں ۔ اگر مہاراج پروتک ایسا کرنے سے چوک بھی گئے تو ان سے بڑھ کر مورکھ کوئی نہ ہوگا ۔ اس پاپ اور پنیہ کا پھل مجھے لینے دیجیے ' مجھے جو اس پاپ اور پنیہ سے اوپر ہے "

پروتک الوراوھا سے پریم کرتا ہے جو چندرگپت کی بھی منظور نظر ہے چانکیہ نے الوراوھا کو اس کے جانے بغیر ایک وش کنیا کی طرح پروان چڑھایا ہے ۔ چانکیہ کی سازش یہ ہے کہ پروتک کی تکمیل آرزو ہی میں اس کی زندگی کا خاتمہ بھی ہوگا ۔ پروتک کو مرنا ہوگا اور ساتھ ہی الوراوھا کو بھی ۔

پروتک یہ بات جانتا ہے ۔ وہ لگن منڈپ میں الوراوھا سے کہتا ہے :

" آؤ ان راج پاٹ کے لوبھیوں کو بتادیں کہ پریم پر جیون نچھاور کرنا پریمی ایک تچھ وستو سمجھتے ہیں ۔ آؤ مجھے اپنا ہاتھ دو "

وہ ایک دوسرے کے گلے لگ جاتے ہیں اور آگ کے سامنے بیٹھے ہونے کی وجہ سے زہر پروتک کے جسم میں سرایت کر جاتا ہے ۔ دو بریمی ! دیوانے ! چانکیہ ہنستا ہے ۔

بیدی چانکیہ کو شیکسپیرین ولن کا روپ تو دیتے ہیں لیکن راجہ پروتک اور الوراوھا کی محبت کو چانکیہ نیتی کا جواب بنانے سے قاصر رہتے ہیں ۔ چانکیہ پر ان کی توجہ اس قدر مرکوز ہے کہ ان دو پریمیوں کے کرداروں کی نشوونما کے لیے ان کے پاس وقت نہیں بچتا ۔

اس کے برعکس " خواجہ سرا " میں وہ مرزا کوچک کی شر پسندی کو ایک ویلن کے روپ میں نہیں ڈھال سکے ۔ مرزا کوچک کو کاشفہ سے جو محل کی کنیز ہے ' محبت ہے اور

قباد کو بھی اس سے محبت ہے ۔ قباد خوش رو، تنومند اور شجاع نوجوان ہے، لیکن ایک معمولی اور غریب آدمی ہے ۔ دو بدو کی لڑائی میں مرزا کوچک قباد کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ لہٰذا وہ سازش کرکے قباد کو اس کی مردی سے محروم کرادیتا ہے اور اسے محل میں خواجہ سرا کے طور پر بھیج دیتا ہے ۔ قباد اس سازش کا رضامند شکار ہے ۔ پتہ نہیں وہ کیوں اس سازش کا شکار ہوجاتا ہے کہ محل میں اپنی محبوبہ کاشفہ کی قربت حاصل کرنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ وہ خواجہ سرا بن جائے ۔ ڈرامہ شروع ہوتے ہی وہ ہمارے سامنے بطور عاشق کے نہیں بلکہ خواجہ سرا کے روپ میں آتا ہے ۔ اس سے تو بہتر یہ تھا کہ مرزا کوچک اسے زبردستی خواجہ سرا بناتا تاکہ اس کی شر انگیز شخصیت میں ظلم و تعدی کا پہلو پیدا ہوتا۔ خواجہ سرا کے روپ میں قباد میں نہ تو الم ناکی کا پہلو ابھرتا ہے نہ ہی جذبۂ عشق کا ۔ مرزا کوچک جب قباد کو مارنے دوڑتا ہے تو کاشفہ فطری انسانی ہمدردی کے تحت اس کی جان بچاتی ہے ورنہ اسے قباد سے نفرت ہوگئی ہے ۔ بالآخر کاشفہ نہ مرزا کوچک کے ہاتھ آتی ہے نہ قباد کے، وہ سردار قومیش کے ساتھ بھاگ جاتی ہے ۔ جب قباد سے کہا جاتا ہے کہ وہ دوسرے لوگوں کی طرح کاشفہ کے تعاقب میں کیوں نہیں جاتا تو وہ مکمل خواجہ سرایانہ انداز میں کہتا ہے : " آئے ہائے بیگم ——— قربان جاؤں ——— اتی سی بات کے پیچھے اب مرتھوڑے ہی جائے ہے آدمی ——— جینا بھی تو مقدم ہے ۔"

" نقل مکانی " بیدی کا بہترین ڈراما ہے ۔ یہ اتنی فنکارانہ خوبصورتی سے لکھا گیا ہے کہ اسے بلا تامل اردو کے چند بہترین ڈراموں میں شمار کیا جاسکتا ہے ۔ بیدی نے اپنی فلم دستک اسی ڈرامے پر بنائی تھی ۔ یہ ڈراما ایک ایسے جوڑے کی کہانی ہے جو مکان کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے اور بالآخر اسے ایک ایسا مکان ملتا ہے جس میں پہلے ایک طوائف شادو رہا کرتی تھی ۔ نفیس اور عذرا پر یہ بات آہستہ آہستہ منکشف ہوتی ہے ۔ نفیس کے متعلق یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیے کہ وہ ایک معمولی آدمی ہے جو محکمۂ نہر میں ملازم ہے ۔ عذرا اس کی قبول صورت بیوی ہے جو گانے بجانے کی بھی شوقین ہے ۔ نئے مکان میں سامان رکھنے اور مکان کا جائزہ لینے کے دوران میاں بیوی جو باتیں کرتے ہیں اس سے مکان کے کچھ بے قاعدہ ہونے کا شبہ تقویت پکڑتا جاتا ہے ۔ لیکن پھر وہ اپنے دل کو سمجھاتے ہیں اور اس میں رہنا شروع کرتے ہیں ۔ ڈرامے میں ایک اہم اور دلچسپ کردار بنواڑی کا ہے

جس سے باز پرس کرنے کے بعد میاں بیوی پر یہ راز عیاں ہوتا ہے کہ اس مکان میں مشہور طوائف شمشاد بائی عرف شادو رہا کرتی تھی۔ یہ سن کر میاں بیوی دونوں کے پاؤں تلے سے زمین نکل جاتی ہے لیکن اب کیا کیا جائے۔ مکان اتنی آسانی سے تھوڑی ملتا ہے۔ جب تک دوسرا بندوبست نہ ہو یہیں رہنا پڑے گا۔ اس گفتگو کے دوران دروازے پر دستک ہوتی ہے اور سیاں داخل ہوتا ہے جو شادو کا پرانا گاہک تھا۔ سیاں کا اصلی نام امجد حسین ہے اور وہ ایک بے پروا طالب علم ہے۔ جب سر پر امتحان کا بوجھ ہوتا ہے اور گھر سے پیسے آتے ہیں تو وہ شادو کے یہاں گیت سنگیت سے دل بہلانے آجاتا ہے۔ آج بھی وہ پیے ہوئے ہے عذرا دوسرے کمرے میں چلی جاتی ہے اور نفیس کے سمجھانے کے باوجود کہ اب یہاں شادو نہیں رہتی وہ عذرا کے کمرے کی طرف لپکتا رہتا ہے بالآخر تو اڑی آتا ہے اور سیاں کو دھکے دے کر باہر نکالتا ہے۔

اس قسم کے واقعات تو ہوتے ہی رہتے ہیں لیکن مصیبت یہ ہوتی ہے کہ محلّے کے معتبر آدمی جلسہ کر کے طے کرتے ہیں کہ اس جوڑے کو یہاں سے چلے جانے کا مشورہ دیا جائے۔ نفیس عذرا سے کہتا ہے کہ محلہ والے سمجھتے ہیں کہ شوہر بیوی سے پیشہ کرواتا ہے۔ عذرا بہت پریشان ہوتی ہے۔ کچھ سمجھ میں نہیں آتا کیا کرے۔ اس دوران مرزا شوکت اور بنواری کی بات چیت سنائی دیتی ہے جو اندر آنے کے بہانے ڈھونڈتے ہیں۔ جب وہ اندر آتے ہیں تو نفیس انھیں ڈانٹ کر نکال دیتا ہے۔ مرزا شوکت دھمکی دیتا ہے کہ کل ہم محلے کے امام صاحب کو لے کر آئیں گے۔ آپ نے بہو بیٹیوں والے محلّے میں یہ اڈّا بنا رکھا ہے۔ آپ ایسا ہر آدمی یوں اپنے آپ کو گرہستی ہی کہتا ہے۔ معاملہ شدت اختیار کرتا ہے تو پولیس انسپکٹر اور کانسٹیبل داخل ہوتے ہیں۔ انسپکٹر مرزا شوکت اور بنواری کو باہر نکال دیتا ہے تاکہ دوسرے محلّہ داروں کے ساتھ ان کی بھی گواہیاں پیش کی جائیں۔ پھر وہ عذرا اور نفیس سے ہمدردی ظاہر کرتا ہے۔ نیک چلنی کی ضمانت کے لیے تھانے بلاتا ہے چائے کی دعوت بھی دیتا ہے۔ فطری طور پر عذرا اور نفیس کو اس کی نیت میں بھی فتور نظر آتا ہے۔

ادھر نفیس کی بھانجی کا بیاہ بھی نزدیک آرہا ہے۔ کچھ نہ کچھ دینا دلانا پڑے گا۔ میں کہتی ہوں تم بھی بھلا دفتر کے دوسرے لوگوں کی طرح کیوں نہیں ہو جاتے۔ اس تنخواہ میں گزارا ہوتے سے رہا۔ کبھی کبھار پیسے لے لینے سے کیا ہو جاتا ہے۔ یہ غریبی بھی تو سو گناہوں کا گناہ ہے۔

غرض یہ کہ عذرا اور نفیس دونوں میں اخلاقی قوت کمزور پڑتی جارہی ہے اور شر آہستہ آہستہ نفوذ کررہا ہے۔ عذرا کہتی ہے۔ "نفیس تم ساری زندگی اس قدر شریف رہے ہو۔ مجھے بتاؤ، تمھیں اس سے کیا حاصل ہوا۔ یہاں محلے میں جو ہماری بدنامی ہوئی ہے اور اب تک رسوائی ہوتی ہے اس کے لیے ہماری شرافت ہی تو ذمہ دار ہے۔ ابھی کل ہی امام باڑے کی ایک عورت سے میری لڑائی ہوئی۔ اس نے جو کچھ کہا——— الٰہی پناہ! اللہ دے اور بندہ لے۔ لیکن اب تو یہ باتیں دل پر اثر ہی نہیں کرتیں۔ (پان لگاتے ہوئے) یہاں آکر ہمیں بھی پان کھانے کی عادت ہوگئی۔"

غرض یہ کہ ماحول کا اثر، روز روز کے ناگوار تجربات سے ڈھٹائی کا پیدا ہوجانا، تنگ دستی، شرافت کے دکھاوے کی بے معنویت، رشوت کی ترغیب اخلاقی شخصیت کے انحطاط میں اپنا عطیہ پیش کرتے ہیں۔ اسی دوران دروازے پر دستک ہوتی ہے۔ نفیس جاکر دروازے پر دیکھتا ہے۔ ایک عیاش رئیس شیو برت شادو کا گانا سننے کئی برس کے بعد اس شہر میں آیا ہے۔ عذرا نفیس سے کہتی ہے تم نے اسے بتادیا ہوتا کہ اب شادو یہاں نہیں رہتی۔ نفیس مجرمانہ انداز میں کہتا ہے ادھر سے آؤں؟ سیٹھ ہے کوئی چور تو نہیں ہے۔ میں کہتا ہوں ایک گانا سنادو۔ سیٹھ صرف گانا سننے کا شوقین ہے۔ سو ایک روپیہ ہو جاتے گا۔ گانا سنانے میں کیا حرج ہے؟

سیٹھ آکر بیٹھتا ہے۔ عذرا بڑی کوشش سے طنبورا چھیڑتی ہے۔ دروازے پر پنواڑی نمودار ہوتا ہے اور خفیف سی مسکراہٹ کے ساتھ کہتا ہے "کیے پان درکار ہوں گے سرکار کو؟"

(پردہ گرجاتا ہے)۔

○